

Quodlibet
Gilles Deleuze
Félix Guattari
Kafka
Per una letteratura minore



"Come entrare in un'opera come quella di Kafka?" Un'opera che come il Castello ha molteplici ingressi senza che si sappia quali siano le leggi che ne regolano l'uso e la distribuzione. Si potrà entrare da un punto qualsiasi, non ce n'è uno che valga più dell'altro, nessun ingresso è principale o secondario. Uno di questi ingressi è il concetto di lingua (e letteratura) minore, che diventa per Deleuze-Guattari, un vero e proprio programma filosofico-politico e la chiave non soltanto per una rilettura dell'opera di Kafka, ma di tutta la letteratura del novecento. Una letteratura minore non è la letteratura di una lingua minore, ma quella che una minoranza fa di una lingua maggiore. Di fronte alla triplice impossibilità in cui si trova (impossibilità di non scrivere, impossibilità di scrivere in tedesco, impossibilità di scrivere in un'altra lingua), il genio di Kafka sta nell'aver deciso di usare il tedesco come lingua minore. "Di grande, di rivoluzionario non c'è che il minore. Odiare ogni letteratura di padroni. Attrazione di Kafka per i servi e gli impiegati. stessa cosa in Proust, per i servi e il loro linguaggio. Ma altrettanto interessante la possibilità di fare della propria lingua un uso minore. Essere nella propria lingua come uno straniero... Quanti stili, o generi, o movimenti letterari, anche minimi, sognano una cosa sola: assolvere una funzione maggiore del linguaggio, offrire i propri servizi come lingua di Stato, lingua ufficiale.

Scansione, Ocr e conversione a cura di Natjus

Ladri di Biblioteche



Gilles Deleuze - Félix Guattari

Kafka

Per una letteratura minore

Traduzione di Alessandro Serra

Prima edizione novembre 1996
Terza edizione ottobre 2010

Titolo originale:

Kafka. Pour une littérature mineure

© 1975 Les Editions de Minuit, Paris

© 1996 Quodlibet

Via Santa Maria della Porta,

43 62100 Macerata

www.quodlibet.it

ISBN 978-88-7462-341-9

KAFKA. PER UNA LETTERATURA MINORE

I. Contenuto e espressione

Come entrare in un'opera come quella di Kafka? un'opera che è un rizoma, una tana? Il Castello ha "molteplici ingressi" ma non si sa bene quali siano le leggi che ne regolano l'uso e la distribuzione. L'albergo di *America* ha innumerevoli porte, principali e secondarie, custodite da altrettanti portieri, e persino degli ingressi e delle uscite senza porte. Pare tuttavia che la Tana, nel racconto omonimo, abbia una sola entrata - tutt'al più la bestia pensa alla possibilità di una seconda entrata, che avrebbe una pura funzione di sorveglianza. Ma è una trappola, della bestia e dello stesso Kafka; tutta la descrizione della tana è fatta per ingannare il nemico. Si potrà quindi entrarvi da un punto qualsiasi, non ce n'è uno che valga più dell'altro, nessun ingresso è privilegiato, anche se si tratta quasi di un vicolo cieco, di uno stretto budello, di un sifone e via dicendo. Ci si limiterà a cercare a quali punti è connesso quello dal quale si entra, attraverso quali diramazioni e gallerie si deve passare per mettere in connessione due punti, qual è la carta del rizoma e quali le modificazioni immediate che comporterebbe l'ingresso da un punto diverso. Il principio degli ingressi molteplici è il solo a impedire l'introduzione del nemico, il Significante, e i tentativi di interpretare un'opera che di fatto si propone unicamente alla sperimentazione.

Prendiamo un ingresso modesto, quello del Castello, nella sala dell'osteria in cui K¹ scopre il *ritratto* di un portinaio dalla *testa bassa*, con il mento schiacciato contro il petto. Questi due elementi, il ritratto e la foto, la testa bassa, accasciata, sono costanti in Kafka, con gradazioni di autonomia variabili. Foto dei genitori in *America*. Ritratto della dama impellicciata nella *Metamorfosi* - in cui è la madre reale a tenere la testa bassa, e il padre reale a indossare un uniforme da usciere. Proliferazione di foto e ritratti nel *Processo*, dalla camera della signorina Burstner allo studio di Titorelli. La testa bassa, che non si può più risollevare, ritorna continuamente, nelle lettere, nei *Quaderni* e nei *Diari*, nei *Racconti*, e persino nel *Processo*, in cui i giudici hanno le spalle piegate contro il soffitto, una parte degli assistenti, il carnefice, il prete... L'ingresso che noi

scegliamo non è dunque, come si potrebbe sperare, semplicemente in connessione con altre cose a venire; esso è a sua volta costituito dalla connessione stabilita fra due forme relativamente indipendenti, la forma di contenuto “testa bassa” e la forma d’espressione “ritratto-foto”, che si ricongiungono all’inizio del *Castello*. Noi non interpretiamo. Diciamo soltanto che questa riunione opera un blocco funzionale, una neutralizzazione sperimentale di desiderio: la foto incorniciata proibita, che non si può toccare né baciare, che non può più godere di altra vista fuor della propria, come il desiderio impacciato dal tetto o dal soffitto, il desiderio sottomesso che può godere ormai solo della propria sottomissione. E anche il desiderio che impone la sottomissione, la propaga, il desiderio che giudica e che condanna - come il padre della *Condanna*, che china la testa al punto di costringere il figlio a inginocchiarsi. Ricordo d’infanzia edipico? Il ricordo è ritratto di famiglia o foto di vacanze, con signori dalla testa bassa e dame dal collo coperto di nastri e pizzi². Il ricordo blocca il desiderio, ne fa dei calchi, lo rovescia su strati, lo taglia da tutte le sue connessioni. Ma allora, cosa ci resta da sperare? Si tratta di un vicolo cieco, ma s’intende che anche un vicolo cieco è buono, nella misura in cui può far parte del rizoma.

Il capo che si risolleva, la testa che sfonda il tetto o il soffitto sembrano far riscontro alla testa bassa. Se ne hanno esempi un po’ dappertutto, in Kafka³: nel *Castello*, appunto, al ritratto del portinaio si contrappone la rievocazione del campanile del paese natio, che “*saliva su deciso, senza esitazione, rastremato in alto*” (570) - anche la torre del castello, come macchina di desiderio, evoca, su una tonalità triste, il movimento di un abitante *levatosi in piedi* per mostrarsi al mondo col risultato di sfondare il tetto. Ma allora l’immagine del campanile non è ancora un ricordo? Di fatto non agisce più come se lo fosse; agisce come blocco, non come ricordo d’infanzia, raddrizzando il desiderio invece di piegarlo, spostandolo nel tempo, deterritorializzandolo, facendone proliferare le connessioni, facendolo passare in altre intensità - il blocco torre-campanile, per esempio, passa in altre due scene, quella del maestro e dei bambini, di cui non si capisce quello che dicono, e quella della famiglia spostata, raddrizzata o rovesciata, in cui sono gli adulti a fare il bagno nel mastello. Ma non è questo ciò che conta. Quello che conta è la musichetta, o meglio l’intenso suono puro che viene dal campanile e dalla torre del castello: “Un tocco di campana, alato e giocondo, un tocco che faceva tremare il cuore almeno

per un istante, quasi lo minacciasse - perché il tocco era anche doloroso - l'adempimento dei suoi incerti desideri. Ma la grande campana tacque subito, e fu sostituita da una campanella fioca e monotona..." (C., 579). È curioso come in Kafka l'intrusione del suono avvenga spesso in connessione con il movimento di sollevare o risollevare la testa: Giuseppina la cantante; i cagnolini musicanti - "Tutto era musica, il modo di alzare e posare i piedi, certi movimenti del capo [...] camminavano ritti sulle zampe posteriori [...] risollevavano subito le gambe" (R., 461-4). Ma è soprattutto nella *Metamorfosi* che si ha la distinzione fra due stati del desiderio, da una parte quando Gregorio si appiccica al *ritratto* della dama in pelliccia e volge la testa alla porta, nello sforzo disperato di salvare qualche mobile della sua stanza, che i familiari stanno sgomberando; dall'altra quando Gregorio abbandona la stanza guidato dal suono vacillante del violino e si propone di *arrampicarsi* sino al collo nudo della sorella - che non porta più golette e sciarpe da quando ha perduto la sua posizione sociale. Differenza fra un incesto plastico ancora edipico, su una foto materna, e un incesto schizo, con la sorella e la strana musicchetta che da lei proviene? La musica sembra sempre presa in un divenir-bambino, o in un divenir-animale non scomponibile, blocco sonoro che si oppone al ricordo visivo. "Spenda la luce, per favore! So suonare soltanto al buio. *E mi rizzai*"⁴. A quanto pare abbiamo qui due forme nuove: testa alta come forma di contenuto, suono musicale come forma d'espressione. Si ottengono così le seguenti equazioni:

testa bassa	=	desiderio bloccato, che sottomette o è sottomesso, neutralizzato, con connessione minima, ricordo d'infanzia, territorialità o riterritorializzazione
ritratto-foto		
testa alta	=	desiderio che si rialza, o se la svigna, aprendosi a nuove connessioni, blocco d'infanzia o blocco animale, deterritorializzazione.
suono musicale		

Non ci siamo ancora. Non è certo la musica organizzata, la forma musicale, che interessa Kafka - dalle lettere e dai diari si ricavano solo pochi aneddoti insignificanti su alcuni musicisti. Non è tanto una musica composta, semiotica-mente formata, a interessare Kafka, quanto una pura materia sonora. Se si

percorrono le principali scene di intrusione sonora si ottengono pressappoco i seguenti dati: il concerto alla John Cage, in *Descrizione d'una battaglia*, in cui 1) l'Orante vuole suonare il piano perché sta per essere felice; 2) non sa suonare; 3) non suona affatto ("Due dei presenti sollevarono la panca e mi portarono lontano dal pianoforte verso la tavola apparecchiata fischiando una canzone e dondolandomi leggermente" [R., 40]); 4) i presenti si congratulano con lui per l'eccellente esecuzione. In *Indagini d'un cane*, i cani musicanti fanno un gran baccano, ma non si sa come: non parlano, non abbaiano e non cantano ma fanno sorgere la musica dal nulla. In *Giuseppina la cantante o il popolo dei topi*, è improbabile che Giuseppina canti; fischia semplicemente, e non meglio di un altro topo, anzi, peggio, cosicché il mistero della sua arte inesistente si fa sempre più fitto. In *America*, Karl Rossmann suona o troppo in fretta o troppo adagio, fino al ridicolo, mentre sente "nascere dentro di sé, a poco a poco, una nuova canzone" (89). Nella *Metamorfosi*, il suono entra in scena dapprima come pigolio che si mescola alla voce di Gregorio e confonde la risonanza delle parole; e, in un secondo momento, la sorella, che pure è buona musicista, non riesce a cavare dal violino altro che una specie di pigolio, disturbata dall'ombra dei pensionanti.

Basteranno questi esempi a dimostrare che il suono non si oppone al ritratto nell'espressione *come* la testa alta si oppone alla testa bassa nel contenuto. Fra le due forme di contenuto, se considerate astrattamente, c'è sì una opposizione formale semplice, una relazione binaria, un tratto strutturale o semantico che, appunto, non ci porta molto fuori del "significante" e forma una dicotomia più che un rizoma; ma se il ritratto, per parte sua, è una forma d'espressione che corrisponde alla forma di contenuto "testa bassa", altrettanto non si può dire del suono. Ciò che interessa Kafka è una pura materia sonora intensa, sempre in rapporto con la *propria abolizione*, suono musicale deterritorializzato, grido che sfugge alla significazione, alla composizione, al canto, alla parola, sonorità in rottura per liberarsi da una catena che è ancora troppo significante. Nel suono conta solo l'intensità, generalmente monotona, sempre asignificante; si veda, per esempio, nel *Processo*, il grido su una sola tonalità del custode che si fa fustigare, un grido che "pareva venisse non da una creatura umana, ma da uno strumento martoriato" (397)⁵. Finché c'è forma c'è riterritorializzazione, anche nella musica. L'arte di Giuseppina consiste invece nel fatto che, pur non

sapendo cantare meglio degli altri topi e fischiando semmai meno bene, essa opera forse una deter-ritorializzazione del fischio tradizionale e lo libera dalle catene dell'esistenza quotidiana. In altre parole, il suono non appare qui come una forma d'espressione bensì come una *materia non formata d'espressione*, destinata a reagire sugli altri termini. Da una parte servirà a esprimere i contenuti che si riveleranno relativamente sempre meno formalizzati. La testa che si risollewa non ha più quindi una propria e formale validità, essa è soltanto ormai una sostanza deformabile, trascinata e trasportata dal flutto d'espressione sonora - come Kafka fa dire alla scimmia di *Relazione per un'Accademia*, non si tratta del movimento verticale ben formato in direzione del cielo o in avanti, non si tratta di sfondare il tetto ma di filare "*a capofitto*", non importa dove, anche da fermi, intensamente; non si tratta di *libertà* contrapposta a sotto-missione ma solo di una linea di fuga, anzi di una semplice *via d'uscita*, "a destra, a sinistra, purché fosse" (R., 270) la meno significativa possibile. D'altra parte, le formalizzazioni più solide, più resistenti, quelle del tipo ritratto, o testa-bassa, perderanno anch'esse la loro rigidità per proliferare o preparare un sollevamento che le faccia filare lungo linee d'intensità nuove - anche la schiena curva dei giudici emette uno scricchiolio sonoro che spedisce la giustizia in soffitta; e le foto, i quadri, prolifereranno nel *Processo* assumendo una funzione nuova. I disegni di Kafka, gli omini e le sagome lineari che egli ama scarabocchiare, sono soprattutto teste basse, teste alte o rialzate, e capi-fitti - se ne vedano le riproduzioni nel numero di "Obliques" dedicato a Kafka.

Non cerchiamo affatto di trovare degli archetipi, archetipi che sarebbero l'immaginario di Kafka, la dinamica o il bestiario kafkiani - l'archetipo procede per assimilazione, omogeneizzazione tematica, mentre noi troviamo la nostra regola solo quando una piccola linea eterogenea, in rottura col resto, riesce a infiltrarsi. Non cerchiamo neppure delle cosiddette associazioni libere - di cui è noto il triste destino, che consiste nel riportarci sempre al ricordo d'infanzia, o, peggio, al fantasma, e non tanto perché esse falliscano quanto perché ciò è compreso nel principio della loro legge nascosta. Non cerchiamo neppure di interpretare, di dire che questo vuol dire quello⁶. Ma, soprattutto, quello che non cerchiamo assolutamente è una struttura, con opposizioni formali e del significativo già pronto. Non che sia difficile stabilire dei rapporti binari, "testa alta-testa bassa", "ritratto-sonorità", e

poi relazioni biunivoche “testa bassa-ritratto”, “testa alta-sonorità” - è semplicemente stupido finché non si riesce a vedere attraverso e verso cosa fili il sistema, come esso divenga e quale elemento svolga il ruolo di eterogeneità, corpo saturante che fa fuggire l’insieme e spezza la struttura simbolica, come l’interpretazione ermeneutica, come l’associazione di idee laica, come l’archetipo immaginario. A noi infatti non pare che tra tutte queste cose ci sia una gran differenza - chi può dire in cosa si differenzino un’opposizione differenziale strutturale e un archetipo immaginario, la cui caratteristica è appunto quella di differenziarsi? Noi crediamo soltanto a una *politica* di Kafka, che non è né immaginaria né simbolica. Crediamo a una o più *macchine* di Kafka, che non sono né struttura né fantasma. Crediamo solo a una *sperimentazione* di Kafka: non interpretazione o significanza ma protocolli d’esperienza. “Del resto non chiedo nessun giudizio umano, non voglio che divulgare delle cognizioni, non faccio che riferire. Anche a voi, illustri signori dell’Accademia, non ho fatto che una relazione” (R., 277). Uno scrittore non è un uomo-scrittore, è un uomo politico, è un uomo-macchina, è un uomo-sperimentale -che cessa così di essere uomo per diventare scimmia, o coleottero, cane, topo, divenire-animale, divenire-inumano, perché, in verità, è attraverso la voce, il suono, uno stile che si diventa animali, e di sicuro a forza di sobrietà. Una macchina di Kafka è quindi costituita da contenuti ed espressioni formalizzati a gradi diversi nonché da materie non formate che vi entrano e ne escono passando attraverso tutti gli stati. Entrare nella macchina, uscirne, esserci dentro, rasentarla, accostarla, fa sempre parte della macchina: sono gli stati del desiderio, indipendentemente da ogni interpretazione. La linea di fuga fa parte della macchina. All’interno o all’esterno, l’animale fa parte della macchina-tana. Il problema non è tanto di essere liberi ma di trovare una via d’uscita, oppure un’entrata, o un lato, un corridoio, un’adiacenza, ecc. E occorre forse tener conto di vari fattori: l’unità puramente apparente della macchina, il modo in cui gli uomini sono a loro volta pezzi della macchina, la posizione del desiderio (uomo o animale) in rapporto ad essa. Nella *Colonia penale* la macchina sembra avere una forte unità, e l’uomo vi s’introduce completamente - ed è a ciò che si deve probabilmente l’esplosione finale, che la manda in frantumi. In *America*, invece, K resta al di fuori di tutta una serie di macchine, passando dall’una all’altra, espulso ogniqualvolta tenta di entrare: la macchina-nave, la macchina capitalistica

dello zio, la macchina-albergo... Nel *Processo* abbiamo di nuovo a che fare con una macchina determinata come macchina unica di giustizia, ma la sua unità è talmente nebulosa, macchina per influenzare, macchina di contaminazione, che non c'è più alcuna differenza fra l'esser dentro e l'esser fuori. Nel *Castello*, l'apparente unità fa posto a sua volta a una segmentarietà di fondo ("Il Castello non era che una misera cittadina, una accozzaglia di casupole senza nessuna caratteristica [...] 'Il mio posto non è tra i contadini, e certo, neanche al Castello'. 'Fra i contadini e il Castello non c'è gran differenza'", dice il maestro [570]); ma, questa volta, l'indifferenza tra fuori e dentro non impedisce la scoperta di un'altra dimensione, una specie di adiacenza costellata di fermate, di soste in cui si montano i pezzi, ingranaggi e segmenti: "La strada descriveva una curva e sebbene non si allontanasse dal Castello non gh si avvicinava neppure" (573). Il desiderio passa evidentemente attraverso tutte queste posizioni e questi stati, o piuttosto segue tutte queste linee: il desiderio non è forma ma svolgimento, processo⁷.

Note

1 Per motivi che appariranno presto evidenti al lettore, Deleuze e Guattari si riferiscono, con la lettera K ai tre protagonisti dei romanzi kafkiani, a Karl Rossmann, a Josef K. e al K del *Castello*. Si vedano, in proposito, le pp. 148-149 del presente lavoro.

Tutte le citazioni da opere di Kafka sono tratte dalle seguenti edizioni italiane: *America*, *Il processo* e *Il castello* (sempre indicati, nel testo e nelle note, dalle lettere A., P. e C.), in F. Kafka, *Romanzi*, a cura di E. Pocar, Mondadori, Milano, 1973; *Racconti* (R.), a cura di E. Pocar, Mondadori, Milano, 1973; *Confessioni e diari*, (J.), a cura di E. Pocar, Mondadori, Milano, 1972 (nel volume sono compresi, oltre ai Diari veri e propri, i cosiddetti "Quaderni in ottavo", la "Lettera al padre", "Frammenti da quaderni e fogli sparsi" e, in appendice, i *Colloqui con Kafka* di Gustav Janouch); *Lettere a Felice* (Lf), a cura di E. Pocar, Mondadori, Milano, 1972; *Epistolario* (E.), Mondadori, Milano, 1964 (il volume comprende le Lettere 1902-1924 e le Lettere a Milena). Nei casi, peraltro rari, in cui la traduzione francese dei testi kafkiani si distaccava da quella italiana corrente al punto da compromettere la comprensione

del discorso di Deleuze e Guattari, sono stati operati i consueti lievi ritocchi [N.d.T.].

2 Il collo femminile, coperto o scoperto, ha la stessa importanza della testa maschile, alta o bassa: il collo avvolto in una sciarpa di velluto nero, la gorgerina in pizzo di seta, la goletta finemente ricamata ecc.

3 Già in una lettera a un amico d'infanzia, Oskar Pollak, Kafka scriveva: "Il Lungo pudibondo, quando si alzava da uno sgabello, attraversava senz'altro il soffitto col suo grosso cranio angoloso e senza che ne avesse l'intenzione era costretto a guardare i tetti di paglia" (E., 10). E si veda anche il *Diario* del 21 luglio 1913: "Sono trascinato dentro la finestra del pianterreno d'una casa mediante una fune intorno al collo" (J., 388).

4 *Descrizione d'una battaglia* (R., 40). La prima parte della *Descrizione* sviluppa continuamente questo doppio movimento testa bassa-testa alta, quest'ultima sempre in rapporto con dei suoni.

5 Apparizioni molteplici del grido in Kafka: gridare per sentirsi gridare -il grido di morte dell'uomo a bocca chiusa. "Gridavo, solo per udire il grido a cui nulla risponde e a cui nulla toglie la forza della voce, che dunque sale, senza contrappeso, e non può cessare mai, anche quando s'estingue" (*Essere infelici*, R., 134).

6 Marthe Robert, per esempio, non propone soltanto un'interpretazione psicoanalitica edipica di Kafka ma pretende addirittura che i ritratti e le foto siano una specie di *trompe-l'oeil* di cui occorre faticosamente decifrare il senso e che le teste basse significhino impossibili ricerche. (Cfr. F. Kafka, *Oeuvres complètes*, Cercle du livre précieux, p. 380.)

7 Nel testo francese: *processus*, *procès*. Qui come altrove, *procès* allude a un'ovvia accezione giudiziaria, pienamente assunta in alcune occorrenze successive. A seconda del contesto il francese *processus* è stato tradotto con "svolgimento" o "processo evolutivo" [N.d.T.].

2. Un Edipo troppo grande

La *Lettera al padre*, sulla quale si fondano le tetre interpretazioni psicanalitiche, è un ritratto, una foto scivolata dentro una macchina di tutt'altra specie. Il padre sta a testa bassa... non solo perché è anche lui colpevole, ma perché rende colpevole il figlio e non smette di giudicarlo. È sempre colpa del padre: se ho dei disturbi di sessualità, se non riesco a sposarmi, se scrivo, se non posso scrivere, se passo nel mondo a testa bassa, se sono stato costretto a costruirmi un altro mondo infinitamente desertico. Eppure è ben tarda, questa lettera. Kafka sa perfettamente che niente di tutto questo è vero: la sua incapacità di sposarsi, la sua scrittura, l'attrazione del suo intenso mondo desertico hanno motivazioni assolutamente positive dal punto di vista della libido e non sono in alcun modo reazioni derivate da un rapporto col padre. L'ha ripetuto mille volte e lo stesso Max Brod ha denunciato la fragilità d'un'interpretazione edipica, anche se applicata ai soli conflitti infantili¹. L'interesse della lettera consiste in un certo slittamento che in essa si opera; Kafka passa da un Edipo classico tipo nevrosi, in cui l'amato padre è odiato, accusato, dichiarato reo, a un Edipo molto più perverso, che scivola nell'ipotesi di un'innocenza del padre, di una "infelicità" comune al padre e al figlio; ma ciò porta ad un'accusa all'ennesimo grado, a un rimprovero tanto più forte quanto più è inassegnabile e illimitato (come il "rinvio" del Processo), attraverso una serie di interpretazioni paranoiche. Kafka ne ha una coscienza così chiara che immagina di dar la parola al padre facendogli dire: tu vuoi dimostrare "Primo che sei innocente, secondo che io sono colpevole, e terzo che, per pura generosità, tu sei pronto non soltanto a perdonarmi ma anche, ciò che è di più e di meno, a dimostrare e persino a voler credere che io, pur contro la verità, sono a mia volta innocente" (J., 688). Questo slittamento perverso, che trae dalla pretesa innocenza del padre motivo per un'accusa ancor più grave, ha evidentemente un fine, un effetto e un procedimento.

Il fine è quello di ottenere un ingrandimento della "foto",

una dilatazione sino all'assurdo. La foto del padre, smisurata, verrà proiettata sulla *carta* geografica, storica e politica del mondo coprendone vaste regioni: "Ho l'impressione che per vivere mi possano andar bene solamente i luoghi in cui non sei tu o quelli che sono fuori della tua portata". Edipizzazione dell'universo. Il nome del padre sovracodifica i nomi della storia, ebraici, cechi, tedeschi, Praga, città-campagna. Ma intanto, a mano a mano che Edipo s'ingrandisce, questa specie di ingrandimento al microscopio fa saltar fuori il padre per quello che è, gli conferisce *una agitazione molecolare in cui si svolge una lotta ben diversa*. Sembra quasi che proiettando la foto del padre sulla carta del mondo si sia sbloccato il vicolo cieco proprio della foto, che si sia inventata una via d'uscita per questo vicolo cieco, che lo si sia messo in connessione con tutta una tana sotterranea, e con tutte le uscite di questa tana. Come dice Kafka, il problema non è quello della libertà ma d'un'uscita. La questione del padre non consiste nel come affrancarsi da lui (questione edipica) ma come trovare una via d'uscita dove non l'ha trovata lui. L'ipotesi d'una innocenza comune, d'una infelicità comune al padre e al figlio è quindi la peggiore di tutte; in tal modo infatti il padre si presenta come l'uomo che ha dovuto rinunciare al proprio desiderio e alla propria fede, se non altro per uscire dal "ghetto rurale" in cui è nato, come l'uomo che invita il figlio a sottomettersi solo perché lui s'è sottomesso a un ordine dominante in una situazione apparentemente senza via di uscita. ("Questi fatti non sono isolati, la stessa cosa è accaduta a buona parte della generazione ebraica di transizione, che da paesi ancora relativamente religiosi si era trasferita in città" [J., 670].) In altri termini, non è Edipo che produce la nevrosi ma la nevrosi, *cioè il desiderio già sottomesso e mirante a comunicare la propria sottomissione*, che produce Edipo. Edipo, valore commerciale della nevrosi. Inversamente, ingrandire e dilatare Edipo, ampliarlo, farne un uso perverso o paranoico significa già uscire dalla sottomissione, rialzare la testa per guardare sopra la spalla del padre quanto, da sempre, era in discussione in quella storia: tutta una micropolitica del desiderio, dei vicoli ciechi e delle vie d'uscita, delle sottomissioni e delle rettificazioni. Aprire il vicolo cieco, sbloccarlo. Deterritorializzare Edipo nel mondo, non riterritorializzarsi su Edipo e nella famiglia. Eppure, per far questo, era necessario ingrandire Edipo sino all'assurdo, al comico, era necessario scrivere la *Lettera al padre*. Il torto della psicoanalisi è di caderci in pieno, e di farci cadere, perché essa vive proprio del

valore commerciale della nevrosi, da cui ricava tutto il suo plusvalore. La ribellione del figlio contro il padre è una commedia, non una tragedia².

Due anni dopo la *Lettera al padre*, Kafka ammette di essersi “buttato nell’insoddisfazione”, e di averlo fatto “con tutti i mezzi del tempo e della tradizione che [gli] erano accessibili”. Edipo è appunto uno di questi mezzi, e piuttosto moderno, essendo divenuto corrente dal tempo di Freud; un mezzo che permette d’altra parte molti effetti comici. Basta ingrandirlo: “Strano che procedendo abbastanza sistematicamente una commedia possa diventare realtà”. Ma Kafka non respinge l’influenza esterna del padre per invocare una genesi interiore o una struttura interna ancora edipiche. “Non posso ammettere in alcun modo che i primi inizi della mia infelicità siano stati intimamente necessari; può darsi che abbiano avuto una necessità ma non interiore, essa *arrivò di volo come le mosche* e come queste si sarebbe potuto scacciarla facilmente”³. È questo l’essenziale: al di là dell’esterno e dell’interno, un’agitazione, una danza molecolari, tutto un rapporto-limite con il Fuori che prenderà la maschera di Edipo enormemente ingrandita.

L’effetto dell’ingrandimento comico è infatti doppio. Da una parte si scoprono dietro il triangolo familiare (padre-madre-figlio) altri triangoli infinitamente più attivi dai quali la famiglia stessa mutua la propria potenza e la propria missione, che è quella di propagare la sottomissione, di abbassare e fare abbassare la testa. Perché ciò che la libido infantile investe sin dal principio, attraverso la foto di famiglia, non è altro che la carta del mondo. Talvolta uno dei vertici del triangolo viene ad essere sostituito da un altro termine che riesce da solo a defamiliarizzare l’insieme (il negozio paterno, per esempio, mette in scena il triangolo padre-impiegati-figlio, con il figlio che si mette dalla parte dell’ultimo degli impiegati, a cui vorrebbe baciare le scarpe; nella *Condanna*, invece, è l’amico di Pietroburgo che prende il posto di uno dei vertici del triangolo e lo trasforma in un apparato giudiziario e di condanna). Talaltra è tutto il triangolo a cambiar forma e personaggi, rivelandosi giudiziario, o economico, o burocratico, o politico, ecc. Abbiamo così il triangolo giudice-avvocato-imputato nel *Processo*, in cui il padre in quanto tale non ha più un’esistenza - oppure il terzetto zio-avvocato-Block, che vorrebbe ad ogni costo che K prendesse il processo sul serio. Oppure i triangoli che proliferano un po’ dappertutto, impiegati di banca, poliziotti, giudici. O il triangolo geopolitico Tedeschi-Cechi-Ebrei, che si profila dietro il padre di Kafka. “A Praga gli si

rinfacciava [agli Ebrei] di non essere cechi, a Saaz e Eger di non essere tedeschi... A chi dovevano dare ascolto? Ce n'erano che volevano essere tedeschi e allora i cechi gli davano addosso e pure i tedeschi..."⁴. Per questo l'ipotesi dell'innocenza e dell'infelicità del padre costituisce la peggiore delle accuse: il padre non ha fatto altro che chinare la testa, sottomettersi a un potere diverso dal suo, mettersi in un vicolo cieco tradendo la sua origine di ebreo ceco di estrazione rurale. Il triangolo familiare troppo ben formato era quindi solo un conduttore per investimenti di tutt'altra natura che il figlio continuamente scopre sotto il padre, nella madre, in se stesso. I giudici, i commissari, i burocrati non sono sostituti del padre, semmai è il padre a essere un condensato di tutte quelle forze alle quali egli stesso si sottomette invitando il figlio a fare la stessa cosa. La famiglia non ha altro che porte, alle quali bussano sin dall'inizio le *"potenze diaboliche"* che si *rallegrano al pensiero di riuscire un giorno ad irrompere*⁵. Ciò che angoscia e fa godere in Kafka non è tanto il padre, un Super-io o un significante qualsiasi, è piuttosto già la macchina tecnocratica americana, o la macchina burocratica russa, o la macchina fascista. E a mano a mano che il triangolo familiare si dissolve, in uno dei suoi termini o tutto d'un colpo, a vantaggio di quelle potenze che sono realmente in azione, si direbbe che gli altri triangoli che stanno dietro abbiano qualcosa di sfocato, di diffuso, che si trasformino continuamente gli uni negli altri - sia che l'uno dei termini o vertici si metta a proliferare sia che l'insieme dei lati non smetta di deformarsi. Così, all'inizio del *Processo*, tre personaggi non identificati si trasformano in tre impiegati di banca, in un rapporto mobile con i tre ispettori e i tre curiosi affacciati alla finestra. Nella prima rappresentazione del tribunale si ha ancora a che fare con un triangolo ben determinato, con il giudice e due lati, destro e sinistro, ma, a mano a mano che si procede, si assiste a una proliferazione interna come a un'invasione cancerosa, groviglio inestricabile di uffici e burocrati, gerarchia infinita e inafferrabile, contaminazione di spazi incerti - con tutt'altri mezzi, si troverebbe l'equivalente in Proust, dove l'unità delle persone e le figure da esse costituite fanno posto a nebulose, a insiemi privi di contorni e proliferanti. Analogamente, dietro il padre, tutta la nebulosa degli Ebrei che hanno abbandonato l'ambiente rurale ceco spostandosi verso gli agglomerati urbani tedeschi, a rischio di venir attaccati su due fronti - triangolo con trasformazione. Tutti i bambini lo sanno; hanno tutti,

infatti, una carta geografica e politica dai contorni diffusi, mobili - in funzione, se non altro, delle nutrici, delle governanti, degli impiegati del padre, ecc. E il padre conserva la stima e l'amore del figlio solo perché anch'egli, in gioventù, ha affrontato alcune delle potenze diaboliche, pur rimanendone sconfitto.

D'altra parte, a mano a mano che l'ingrandimento comico di Edipo fa emergere al microscopio gli altri triangoli oppressivi, vien fuori anche la possibilità d'una via d'uscita per evitarli, una linea di fuga. AH'in-umano delle "potenze diaboliche" fa riscontro il sub-umano di un divenire-animale: divenire coleottero, divenire cane, scimmia, "fuggir via, con una capriola", a capofitto, piuttosto che chinare il capo e restar burocrate, ispettore, giudice, imputato. Anche in questo caso non c'è bambino che non costruisca e provi queste linee di fuga, questi divenire-animali. E l'animale come divenire non ha nulla a che vedere con i sostituti del padre o con gli archetipi. Perché il padre, come ebreo che abbandona la campagna per stabilirsi in città, rimane certamente coinvolto in un movimento di deterritorializzazione reale ma non cessa per questo di riterritorializzarsi, nella famiglia, nel commercio, nel sistema delle sue sottomissioni e delle sue autorità. Gli archetipi, poi, non sono altro che procedimenti di riterritorializzazione spirituale⁶. I divenire-animali sono invece il contrario: sono deterritorializzazioni assolute, almeno in linea di principio, che s'inoltrano nel mondo desertico investito da Kafka. "Ma anche l'attrazione del mio mondo è grande, coloro che mi amano mi amano perché sono *abbandonato* e forse non come un vuoto di Weiss, bensì perché sentono che in periodi felici, sopra un altro piano, possiedo la *libertà di moto* che qui mi manca del tutto" (J., 617-18). Divenire animale significa appunto fare il movimento, tracciare la linea di fuga in tutta la sua positività, varcare una soglia, arrivare a un *continuum* di intensità che valgono ormai solo per se stesse, trovare un mondo di intensità pure, in cui tutte le forme si dissolvono, e con loro tutte le significazioni, significanti e significati, a vantaggio d'una materia non formata, di flussi deterritorializzati, di segni asignificanti. Gli animali di Kafka non rimandano mai a una mitologia, né a degli archetipi, ma corrispondono soltanto a gradienti superati, a zone d'intensità liberate in cui i contenuti si affrancano dalle loro forme come le espressioni si affrancano dal significante che le formalizzava. Nient'altro che movimenti, vibrazioni, soglie in una materia deserta: gli animali, topi, cani, scimmie, scarafaggi, si

distinguono soltanto per l'una o l'altra soglia, per queste o quelle vibrazioni, per un certo percorso sotterraneo nel rizoma o nella tana. Questi percorsi sono infatti intensità sotterranee. Nel divenir-topo è un fischio che strappa alle parole la loro musica e il loro senso. Nel divenir-scimmia, è una tosse che "suonava minacciosa ma non significava nulla" (divenir scimmia della tubercolosi). Nel divenire-insetto, è un pigolio doloroso che si mischia alla voce e confonde la risonanza delle parole. Gregorio diviene scarafaggio non soltanto per fuggire il padre, ma anche, e piuttosto, per trovare una via d'uscita là dove il padre non ha saputo trovarne, per fuggire il procuratore, il commercio e i burocrati, per approdare infine a quella regione in cui la voce si riduce a un ronzio - "Hanno capito una sola parola?" [...] 'Questa era la voce d'un animale' disse il procuratore" (R., 169).

In realtà, i testi di animali in Kafka sono molto più complessi di quanto non risulti dai discorsi precedenti. O, al contrario, molto più semplici. Per esempio, nella *Relazione per un'Accademia*, non abbiamo a che fare con un divenire-animale dell'uomo, bensì con un divenir-uomo della scimmia; questo divenire viene presentato come il risultato d'una semplice imitazione; e se il problema è quello di trovare una via d'uscita - una via d'uscita, e non la "libertà" - essa non consiste affatto nel fuggire, tutt'altro. Ma, da una parte, la fuga viene rifiutata unicamente nei suoi aspetti di movimento inutile nello spazio, movimento ingannatore della libertà; essa viene invece affermata come fuga da fermi, fuga in intensità ("Io l'ho fatto, mi sono proprio dato alla macchia. Non avevo altro scampo, sempre ammesso che non c'era da scegliere la libertà." [R., 276]). Dall'altra, l'imitazione è solo apparente, poiché non si tratta tanto di riprodurre delle figure quanto di produrre un *continuum* di intensità in una evoluzione *a-parallela e non simmetrica*, in cui l'uomo *diventa* scimmia non meno di quanto la scimmia diventi uomo. Il divenire è una cattura, una possessione, un plusvalore, giammai una riproduzione o un'imitazione. "Ripeto: non mi attirava tanto imitare gli uomini; lo facevo perché cercavo una via d'uscita, per nessun'altra ragione" (R., 275). In effetti l'animale catturato dall'uomo si trova deterritorializzato dalla forza umana - le prime pagine della *Relazione* insistono continuamente su questo punto. Ma a sua volta la forza animale deterritorializzata precipita e rende più intensa la deterritorializzazione della forza umana deterritorializzante - se così si può dire. "La mia natura di scimmia uscì da me, fuggendo in

corsa frenetica, con una capriola, tanto che il mio primo maestro divenne egli stesso quasi una scimmia e dovette abbandonare presto l'insegnamento per essere ricoverato in una casa di salute”⁷. Si costituisce così una congiuntura di flussi di deterritorializzazione che scavalca l'imitazione, sempre territoriale. In questo modo inoltre l'orchidea ha l'aria di riprodurre un'immagine di vespa, ma, più profondamente, si deterritorializza in essa, mentre la vespa, a sua volta, si deterritorializza accoppiandosi con l'orchidea: cattura di un frammento di codice, e non riproduzione di un'immagine. (*Indagini di un cane* elimina in modo ancora più energico ogni idea di rassomiglianza; Kafka attacca le tentazioni sospette di rassomiglianza che l'immaginazione può proporgli; attraverso la solitudine del cane egli mira a cogliere la differenza massima, la differenza schizo.)

Prendiamo ora i due effetti dello sviluppo o dell'ingrandimento comico di Edipo: la scoperta *a contrario* degli altri triangoli che agiscono sotto e dentro il triangolo familiare da una parte e il tracciato *a fortiori* delle linee di fuga del divenire-animale orfano dall'altra. *La metamorfosi* è il testo che più d'ogni altro sembra mostrare il legame tra i due aspetti. Il triangolo burocratico si costituisce progressivamente: prima il procuratore, che viene a minacciare, a ingiungere; poi il padre, che, dopo aver ripreso servizio alla banca, dorme con l'uniforme addosso, viva testimonianza della potenza ancora esterna alla quale egli è sottomesso come se “aspettasse anche lì la voce del superiore” (R., 201); infine, d'improvviso, l'intrusione dei tre burocrati pensionanti, che penetrano nel cuore della famiglia, sostituendosi ad essa e occupando i posti “dove prima sedevano il padre, la madre e Gregorio” (R., 207). E, connesso con questo, il divenire-animale di Gregorio, il suo divenir coleottero, scarabeo, blatta, scarafaggio, che traccia la linea di fuga intensa in rapporto al triangolo familiare, ma soprattutto in rapporto al triangolo burocratico e commerciale.

Eppure, perché, proprio nel preciso istante in cui si crede di cogliere il legame fra un al di là e un al di qua di Edipo, si è più che mai lontani da ogni possibile via d'uscita? perché si resta in un vicolo cieco? Il fatto è che c'è sempre il pericolo di un ritorno in forze edipico. L'uso perverso crescente non è riuscito a scongiurare del tutto il richiudersi, il ricostituirsi del triangolo familiare che prende a suo carico sia gli altri triangoli sia le linee animali. In questo senso *La metamorfosi* è la storia esemplare d'una riedipizzazione. Parrebbe quasi che il processo di deterritorializzazione di Gregorio, nel suo divenir-

animale, si sia bloccato a un dato momento. È forse colpa di Gregorio, che non osa andare sino in fondo? La sorella, per fargli piacere, voleva sgomberargli tutta la stanza. Ma Gregorio non vuole che gli si porti via il *ritratto* della dama in pelliccia e si attacca ad esso come a un'ultima immagine territorializzata. In fondo, è proprio questo che la sorella non tollera; la sorella accettava Gregorio, voleva come lui l'incesto schizo, l'incesto dalle forti connessioni, l'incesto con la sorella che si oppone all'incesto edipico, l'incesto che testimonia d'una sessualità non umana come divenire-animale. Ma, ingelositasi del ritratto, si mette a odiare Gregorio, e lo condanna. A partire da questo momento la deterritorializzazione di Gregorio nel suo divenire-animale fallisce: egli si fa ri-edipizzare dal lancio d'una mela e non gli resta che morire, con la mela incrostata sul dorso. Parallelamente, la deterritorializzazione della famiglia nei triangoli più complessi e diabolici non ha più modo di proseguire: *il padre scaccia i tre pensionanti burocrati*; si ha quindi un ritorno al principio paternalistico del triangolo edipico e la famiglia si richiude in se stessa, felice. Peraltro non è neppur sicuro che vi sia colpa da parte di Gregorio. Non sarà piuttosto che i divenire-animali non riescono mai a realizzarsi completamente e mantengono sempre un'ambiguità che ne causa l'insufficienza, condannandoli allo scacco? Gli animali non sono ancora troppo formati, troppo significanti, troppo territorializzati? Non è l'insieme del divenire-animale che oscilla fra una via d'uscita schizo e un vicolo cieco edipico? Il cane, animale edipico per eccellenza, di cui Kafka parla spesso nel diario e nelle lettere, è contemporaneamente animale schizo - come i cagnolini musicanti delle *Indagini*, o il cane diabolico di *Adescamento nel villaggio*. In realtà, i principali racconti di animali di Kafka sono stati scritti appena prima del *Processo*, o parallelamente ad esso, come una contropartita del romanzo che si libera per conto suo d'ogni problema animale per assumerne un altro, ben più alto.

Note

1 Cfr. Max Brod, *Franz Kafka. Eine Biographie. Erinnerungen und. Dokumente*, Praha 1937; tr. it. *Franz Kafka*, Mondadori, Milano, 1956, p. 28: "Kafka stesso conosceva bene queste teorie [freudiane] e le considerava sempre come una descrizione molto approssimativa, grezza, non adeguata al

particolare o, meglio, al vero palpito del conflitto”. (Tuttavia Brod sembra ritenere che l’esperienza edipica valga innanzitutto per il bambino e che venga poi rimaneggiata in funzione dell’esperienza di Dio. Cfr. pp. 41 e sgg.) In una lettera a Brod del novembre 1917 (E., 234) Kafka scrive che la lettura di opere psicoanalitiche “al primo momento sazia enormemente ma poco dopo si ha la fame di prima”.

2 Cfr. G. Janouch, *Colloqui*, cit., in J., 1080.

3 *Diari*, 24 gennaio 1922 (J., 613).

4 Th. Herzl, *Die entschwundenen Zeiten*, cit. in K. Wagenbach, *Franz Kafka. Eine Biographie seiner Jugend. 1883-1912*, Bern 1958; tr. it. *Franz Kafka. Biografia della giovinezza. 1883-1912*, Einaudi, Torino, 1972, p. 69.

5 Si veda la lettera a Brod citata da K. Wagenbach: “Le potenze maligne, in missione buona o cattiva, tastavano appena lievemente gli accessi per cui irrompere un giorno, rallegrandosene già insopportabilmente” (p. 172).

6 Si veda, per esempio, la lunga diffidenza di Kafka nei confronti del sionismo in quanto riterritorializzazione spirituale e fisica. Cfr. K. Wagenbach, *op. cit.*, p. 179 e sgg.

7 In uno dei “Frammenti” per *Una relazione per un'Accademia* si parla anche d’un sanatorio: vedi la tosse della scimmia.

3. Che cos'è una letteratura minore?

Per ora abbiamo tenuto conto soltanto dei contenuti e delle loro forme: testa bassa-testa alta, triangoli-linee di fuga. Ed è vero che sul piano dell'espressione testa bassa si collega alla foto, testa alta al suono. Ma, per trovare una vera via d'uscita, anche a livello dei contenuti, occorre prima considerare l'espressione con la sua forma e la sua deformazione, in se stesse. Solo attraverso l'espressione possiamo arrivare al *procedimento*. Il problema dell'espressione non viene posto da Kafka in un modo astratto e universale, ma in rapporto con le cosiddette letterature minori - per esempio la letteratura ebraica a Varsavia o a Praga. Una letteratura minore non è la letteratura d'una lingua minore ma quella che una minoranza fa in una lingua maggiore. Il primo carattere di tale letteratura è che in essa la lingua subisce un forte coefficiente di deterritorializzazione. Kafka definisce in questi termini il vicolo cieco che impedisce agli Ebrei di Praga l'accesso alla scrittura e fa della loro letteratura qualcosa d'impossibile; impossibilità di non scrivere, impossibilità di scrivere in tedesco, impossibilità di scrivere in un'altra lingua¹. Impossibilità di non scrivere perché la coscienza nazionale, incerta o oppressa, passa necessariamente attraverso la letteratura - la battaglia letteraria acquista una giustificazione reale sulla massima scala possibile. L'impossibilità di scrivere in una lingua diversa dal tedesco è per gli Ebrei di Praga il sentimento di una distanza irriducibile rispetto alla primaria territorialità ceca. E l'impossibilità di scrivere in tedesco è la deterritorializzazione della popolazione tedesca stessa, minoranza oppressiva che parla una lingua staccata dalle masse, come un "linguaggio di carta" o artificiale; a maggior ragione gli Ebrei, che fanno parte di questa minoranza ma ne sono anche esclusi, quasi come zingari che abbiano strappato il bambino tedesco dalla culla. Insomma, il tedesco di Praga è deterritorializzato, adatto a strani usi minori (si veda, in un diverso contesto, cosa possono fare i Neri con l'americano).

Il secondo carattere delle letterature minori consiste nel fatto che in esse tutto è politica. Nelle "grandi" letterature,

invece, il *fatto individuale* (familiare, coniugale, ecc.) tende a congiungersi con altri fatti altrettanto individuali, mentre il contesto sociale serve soltanto da contorno e sfondo; ne deriva che nessuno dei fatti edipici in particolare è indispensabile, o assolutamente necessario, ma tutti “fanno blocco” in uno spazio allargato. La letteratura minore è tutta diversa: l'esiguità del suo spazio fa sì che ogni fatto individuale sia immediatamente innestato sulla politica. Il fatto individuale diviene quindi tanto più necessario, indispensabile, ingrandito al microscopio, quanto più in esso si agita una storia ben diversa. In questo senso, appunto, il triangolo familiare si connette agli altri triangoli, commerciali, economici, burocratici, giuridici, che ne determinano i valori. Quando Kafka indica fra gli scopi di una letteratura minore “l'epurazione del conflitto che oppone padri e figli e la possibilità di discuterne”, il suo non è un fantasma edipico ma un programma politico. “Anche se il singolo fatto è pensato e ripensato con calma, non si arriva ai suoi limiti dove esso è collegato con fatti di uguale natura; più facile è raggiungere il limite di fronte alla politica, anzi si tende persino a vedere questo limite prima che ci sia, e, spesso, a trovare dappertutto questo limite che si contrae. [...] Ciò che nell'ambito di grandi letterature si svolge in basso e costituisce una cantina non indispensabile all'edificio, avviene qui in piena luce; ciò che là fa nascere un momentaneo affollamento, provoca qui nientemeno che una decisione di vita o di morte” (J., 302-3).

Nella letteratura minore, infine - ed è questo il terzo carattere - tutto assume un valore collettivo. Infatti, proprio per la carenza, in essa, di talenti, non si danno le condizioni di una *enunciazione individuata*, che potrebbe essere per esempio quella dell'uno o dell'altro maestro e che potrebbe venir separata dall' *enunciazione collettiva*. La relativa mancanza di talenti finisce così per avere un effetto benefico e permette di concepire qualcosa di diverso da una letteratura di maestri: ciò che lo scrittore, da solo, dice, costituisce già un'azione comune e ciò che dice o fa è necessariamente politico, anche se gli altri non sono d'accordo. Il campo politico ha contaminato ogni enunciato. Ma soprattutto - ed è ciò che più conta - dal momento che la coscienza collettiva o nazionale è “spesso inattiva nella vita esterna e sempre in via di disgregazione”, la letteratura viene ad assumere positivamente su di sé questo ruolo e questa funzione di enunciazione collettiva, e addirittura rivoluzionaria. È la letteratura che produce una solidarietà attiva, malgrado lo scetticismo; e se lo scrittore

resta ai margini, o al di fuori, della sua fragile comunità, questa situazione lo aiuta ancor di più a esprimere un'altra comunità potenziale, a forgiare gli strumenti di un'altra coscienza e di un'altra sensibilità. Come il cane delle *Indagini*, che dalla sua solitudine fa appello a un '*altra scienza*. La macchina letteraria prende il posto di una macchina rivoluzionaria a venire non certo per ragioni ideologiche ma perché è la sola ad essere determinata a soddisfare le condizioni di un'enunciazione collettiva che, in quell'ambito, non sono presenti da nessun'altra parte: *la letteratura è affare del popolo*². È proprio in questi termini che il problema si pone per Kafka. L'enunciato non rimanda a un soggetto d'enunciazione che ne sarebbe la causa, e neppure a un soggetto d'enunciato che ne sarebbe l'effetto. Indubbiamente, per un certo periodo, Kafka ha pensato secondo le tradizionali categorie dei due soggetti, autore e eroe, narratore e personaggio, sognatore e sognato³. Ma egli rinuncerà presto al principio del narratore, proprio come rifiuterà, malgrado l'ammirazione per Goethe, una letteratura d'autore o di maestri. Giuseppina la cantante topo rinuncia all'esercizio individuale del suo canto per fondersi nell'enunciazione collettiva dell'"innumerevole moltitudine degli eroi di [sua] gente" (R., 597). Passaggio dall'animale individuato alla muta o alla molteplicità collettiva: sette cani musicanti. Sempre nelle *Indagini di un cane* gli enunciati del solitario ricercatore tendono al concatenamento di un'enunciazione collettiva della specie canina, anche se questa collettività non è più - o non è ancora - data. Non c'è soggetto, ci *sono solo concatenamenti collettivi d'enunciazione* — e la letteratura esprime tali concatenamenti nelle condizioni in cui non sono dati al di fuori, e in cui esistono soltanto come potenze diaboliche a venire o come forze rivoluzionarie da costruire. Kafka è portato dalla sua solitudine ad aprirsi a tutto ciò che traversa la storia dei giorni nostri. La lettera K non designa più né un narratore né un personaggio ma un concatenamento tanto più macchinistico⁴, un agente che è tanto più collettivo nella misura in cui un individuo vi si trova innestato nella sua solitudine - solo in rapporto a un soggetto l'individuale diverrebbe separabile dal collettivo e potrebbe fare per suo conto gli affari propri.

I tre caratteri della letteratura minore sono quindi la deterritorializzazione della lingua, l'innesto dell'individuale sull'immediato-politico, il concatenamento collettivo d'enunciazione. Ciò equivale a dire che l'aggettivo "minore"

non qualifica più certe letterature ma le condizioni rivoluzionarie di ogni letteratura all'interno di quell'altra letteratura che prende il nome di grande (o stabilità). Anche chi ha la sventura di nascere nel paese d'una grande letteratura deve scrivere nella propria lingua come un ebreo ceco scrive in tedesco, o come un uzbeko scrive in russo. Scrivere come un cane che fa il suo buco, come un topo che scava la sua tana. E, a tal fine, trovare il proprio punto di sotto-sviluppo, un proprio dialetto, un terzo mondo, un deserto tutto per sé. Si è discusso a lungo sul problema di cosa sia una letteratura marginale - o anche una letteratura popolare, proletaria e via dicendo. I criteri sono ovviamente molto difficili da stabilire se non si passa innanzitutto attraverso un concetto più obiettivo, quello di letteratura minore. È soltanto la possibilità di instaurare dall'interno un esercizio minore d'una lingua anche maggiore che permette di definire popolare, marginale ecc. una letteratura⁵. Solo a queste condizioni la letteratura diviene realmente macchina collettiva d'espressione e riesce a trattare, a coinvolgere i contenuti. Kafka dice precisamente che una letteratura minore riesce molto meglio delle altre a elaborare la materia⁶. Perché? e cos'è questa *macchina d'espressione*? Sappiamo che essa ha con la lingua un rapporto di deterritorializzazione molteplice: è la situazione degli Ebrei che hanno abbandonato il ceco insieme all'ambiente rurale, ma anche della lingua tedesca intesa come "linguaggio di carta". Si andrà allora ancor più lontano, si spingerà ancora più avanti questo movimento di deterritorializzazione nell'espressione. Solo che i modi per farlo sono due: o arricchire artificialmente questo tedesco, gonfiarlo di tutte le risorse di un simbolismo, di un onirismo, di un senso esoterico, di un significante nascosto - e avremo così la scuola di Praga, Gustav Meyrink e molti altri, fra cui Max Brod⁷. Ma questo tentativo implica uno sforzo disperato di riteritorializzazione simbolica, a base di archetipi, di Kabbala e di alchimia, che accentua il distacco dal popolo e non può trovare altro sbocco politico che il sionismo come "sogno di Sion". Kafka prenderà presto l'altra via, anzi l'inventerà. Egli opterà per la lingua tedesca di Praga, così com'è, nella sua povertà stessa. Andare sempre più avanti nella deterritorializzazione... a forza di sobrietà. Poiché il vocabolario è disseccato, farlo vibrare in intensità. Opporre un uso puramente intensivo della lingua ad ogni uso simbolico, o significativo, o semplicemente significativo. Arrivare a un'espressione perfetta e non formata, un'espressione materiale intensa. (Quanto alle due maniere possibili, non si potrebbe

ripetere il discorso anche per Beckett e Joyce, benché le condizioni siano diverse? Tutti e due, irlandesi, sono nelle condizioni geniali di una letteratura minore. La gloria di una simile letteratura è appunto quella di essere minore, cioè rivoluzionaria per ogni letteratura. Uso dell'inglese e di tutte le lingue in Joyce. Uso dell'inglese e del francese in Beckett. Ma, mentre il primo procede continuamente per esuberanza e sovradeterminazione, operando tutte le riterritorializzazioni planetarie, l'altro procede a forza di sobrietà disseccata, di povertà voluta, spingendo la deterritorializzazione sino al punto di non lasciar sussistere che intensità.)

Quante persone vivono ancor oggi in una lingua che non è la loro? Oppure non conoscono neppure più la loro, e conoscono male la lingua maggiore di cui sono costretti a servirsi? È il problema degli immigrati, e soprattutto dei loro figli. È il problema delle minoranze. Problema d'una letteratura minore e tuttavia anche nostro, di noi tutti: come strappare alla propria lingua una letteratura minore, capace di scavare il linguaggio e di farlo filare lungo una sobria linea rivoluzionaria? Come diventare il nomade, l'immigrato e lo zingaro della propria lingua? Kafka parla di strappare il bambino dalla culla, di ballare su una corda tesa.

Ricco o povero che sia, un linguaggio qualsiasi implica sempre una deterritorializzazione della bocca, della lingua e dei denti. La bocca, la lingua e i denti trovano la loro territorialità primitiva negli alimenti. Votandosi all'articolazione dei suoni, la bocca, la lingua e i denti si deterritorializzano. Vi è dunque una certa disgiunzione fra mangiare e parlare - e, ancor di più, malgrado le apparenze, fra mangiare e scrivere: è certo possibile scrivere mangiando, è più facile che parlare mangiando, ma la scrittura trasforma in maggior misura le parole in cose capaci di competere con gli alimenti. Disgiunzione fra contenuto ed espressione. Parlare, e soprattutto scrivere, significa digiunare. Kafka dimostra una persistente ossessione dell'alimento, e di quell'alimento per eccellenza che è l'animale o la carne, l'ossessione del macellaio, e dei denti, dei grandi denti sporchi o dorati⁸. È uno dei principali problemi con Felice. Il digiuno è così un tema costante in quel che Kafka scrive, una lunga storia di digiuni. Il Digiunatore, sorvegliato da una giuria di macellai, termina la sua carriera accanto alle gabbie delle bestie feroci che mangiano la loro carne cruda, mettendo i visitatori di fronte a un'alternativa irritante. I cani tentano di tenere occupata la bocca del cane delle *Indagini* riempiendola di cibo perché esso

smetta di porre i suoi quesiti - e anche in questa occasione si crea un'alternativa irritante: "In questo caso però, si poteva cacciarmi via e vietarmi di porli [i quesiti]. Questo non era invece nelle intenzioni, non si volevano ascoltare le mie domande, ma appunto per queste domande non si voleva cacciarmi via" (R., 469-70). Il cane delle *Indagini* oscilla fra due scienze, quella del cibo, che è della Terra e della testa bassa ("Donde prende la terra il nostro nutrimento?"), e la scienza musicale, che è dell'"aria" e della testa alta, come testimoniano i sette cani musicanti delle prime pagine e il cane cantante della fine: fra le due scienze vi è tuttavia qualcosa di comune, poiché il cibo può venire dall'alto e la scienza del cibo va avanti solo attraverso il digiuno, proprio come la musica è stranamente silenziosa.

Di solito, in effetti, la lingua compensa la sua deterritorializzazione con una riterritorializzazione nel senso. Una volta cessato di essere organo di un senso, essa diviene strumento del Senso. Ed è il senso, come senso proprio, che presiede all'assegnazione di designazione ai suoni (la cosa o lo stato di cose che la parola designa) e, come senso figurato, all'assegnazione di immagini e metafore (le altre cose alle quali la parola si applica sotto certi aspetti o certe condizioni). Di riterritorializzazioni non ce n'è quindi una soltanto, spirituale, nel "senso", ma un'altra, fisica, attraverso questo stesso senso. Parallelamente, il linguaggio esiste solo attraverso la distinzione e la complementarità di un soggetto di enunciazione, rispetto al senso, e di un soggetto d'enunciato, rispetto alla cosa designata, direttamente o metaforicamente. Questo uso ordinario del linguaggio può essere definito *estensivo o rappresentativo*: funzione riterritorializzante del linguaggio - così il cane cantante della fine delle *Indagini* costringe l'eroe a abbandonare il suo digiuno, una specie di riedipizzazione, insomma.

Ed ecco, la situazione del tedesco di Praga, come lingua disseccata, mescolata al ceco o allo Yiddish, offrirà a Kafka la possibilità di una delle sue invenzioni. Se le cose stanno così ("è così, è così", formula cara a Kafka, protocollo di uno stato di fatto...), si abbandonerà il senso, lo si sottintenderà, per conservarne soltanto uno scheletro, o una sagoma di carta:

1) mentre il suono articolato era un rumore deterritorializzato, che però si riterritorializzava nel senso, ora è il suono stesso che si accinge a deterritorializzarsi senza contropartita, assolutamente. Il suono o la parola che traversano questa nuova deterritorializzazione non sono

linguaggio sensato, benché da esso derivino, e tanto meno una musica o un canto organizzato, benché in parte ne rendano l'effetto. Abbiamo già visto il pigolio di Gregorio che confonde le parole, il fischio di Giuseppina, la tosse della scimmia; ma anche il pianista che non suona, la cantante che non canta e fa nascere il suo canto dal fatto stesso di non cantare, i cani musicanti, la cui musicalità è diffusa in tutto il corpo nella misura in cui non emettono musica. Dappertutto la musica organizzata è attraversata da una linea di abolizione, come il linguaggio sensato da una linea di fuga, per liberare una materia vivente espressiva che parla da sé e non ha più alcun bisogno di essere formata⁹. Questo linguaggio strappato al senso, conquistato sul senso, che opera una neutralizzazione attiva del senso, trova la propria direzione solo in un accento di parola, in un'inflessione: "Vivo soltanto qua e là in una parolina nella cui inflessione, per esempio, perdo un istante la mia testa inutile. La prima e l'ultima lettera sono principio e fine del mio pesciforme sentimento"¹⁰. I bambini sono molto abili in quell'esercizio che consiste nel ripetere una parola di cui s'intuisce solo vagamente il senso, per farla vibrare su se stessa (all'inizio del *Castello*, i bambini della scuola parlano tanto in fretta che non si capisce quello che dicono). Kafka racconta come, da bambino, ripetesse fra sé un'espressione del padre ("ultimo del mese, ultimo del mese"¹¹) per farla filare su una linea di *nonsense*. Il nome proprio, che non ha un senso di per se stesso, è particolarmente adatto a questo esercizio. Milena, con l'accento sulla "i", ricorda in principio "un greco o un romano smarritosi in Boemia, violentato in ceco, ingannato nell'accento"; poi, con un'approssimazione più fine, evoca una "donna che si porta sulle braccia fuori dal mondo, fuori dal fuoco", e il forte accento sulla "i" indica allora la caduta sempre possibile o, al contrario, "il balzo di felicità che io stesso faccio con questo peso"¹².

2) Riteniamo che vi sia una certa differenza, relativa e sfumata finché si vuole, fra le due evocazioni del nome Milena; l'una è ancora connessa a una scena estensiva e figurata, del tipo fantasma; l'altra è già molto più intensiva e segna una caduta o un salto come soglia d'intensità compresa nel nome stesso. In effetti, come dice Wagenbach, quando il senso è attivamente neutralizzato, accade che "la parola regna sovrana e fa scaturire direttamente l'immagine". Ma come definire questo procedimento? Del senso resta soltanto quanto basta a dirigere le linee di fuga. Non c'è più designazione di qualcosa sulla base di un senso proprio, né assegnazione di metafore in

base a un senso figurato. Ma la cosa come le immagini forma soltanto una sequenza di stati intensivi, una scala o un circuito di intensità pure che si può percorrere in un senso o nell'altro, dall'alto verso il basso o dal basso verso l'alto. L'immagine è questo percorso stesso, essa è divenuta divenire: divenir-cane dell'uomo e divenir-uomo del cane, divenir-scimmia o coleottero dell'uomo, e viceversa. Noi non ci troviamo più di fronte ad una comune lingua ricca, in cui per esempio il termine cane designa direttamente un animale e si applica per metafora ad altre cose di cui si potrebbe dire che sono "come un cane"¹³. *Diari*, 6 dicembre 1921: "Le metafore sono una delle tante cose che mi fanno disperare dei miei scritti". Kafka sopprime deliberatamente ogni metafora, ogni simbolismo, ogni significazione come ogni designazione. La metamorfosi è il contrario della metafora. Non c'è più né senso proprio né senso figurato ma distribuzione di stati nel ventaglio della parola. La cosa e le altre cose non sono ormai che intensità percorse dai suoni o dalle parole deterritorializzate secondo la loro linea di fuga. E non si tratta d'una rassomiglianza fra il comportamento d'un animale e quello d'un uomo, e tanto meno di un gioco di parole. Non c'è più né uomo né animale, perché l'uno deterritorializza l'altro in una congiunzione di flusso, in un *continuum* di intensità reversibile. Siamo di fronte a un divenire che comprende al contrario il massimo di differenza come differenza di intensità, oltrepassamento d'una soglia, innalzamento o caduta, abbassamento o erezione, accento di parola. L'animale non parla "come" un uomo, ma estrae dal linguaggio delle tonalità prive di significazione; le parole stesse non sono "come" degli animali, ma strisciano per loro conto, abbaiano e pullulano, essendo propriamente cani linguistici, insetti o topi¹⁴. Far vibrare delle sequenze, aprire la parola su intensità interiori inaudite, insomma, un *uso intensivo* asignificante della lingua. Ovvero, non c'è più soggetto d'enunciazione né di enunciato: non è più il soggetto d'enunciato ad essere un cane, mentre il soggetto d'enunciazione resterebbe "come" un uomo; non è più il soggetto di enunciazione ad essere "come" uno scarafaggio, mentre il soggetto d'enunciato resterebbe un uomo; ma è un circuito di stati che forma un mutuo divenire all'interno di un concatenamento necessariamente molteplice o collettivo.

In che senso la situazione del tedesco di Praga - vocabolario disseccato, sintassi scorretta - favorisce quest'uso? Si potrebbero chiamare in linea di massima *intensivi* o *tensori* gli elementi linguistici, per quanto vari, che esprimono "tensioni

interne d'una lingua". In questo senso, appunto, il linguista Vidal Sephiha definisce intensivo "ogni strumento linguistico che permette di tendere verso il limite d'una nozione o di superarlo", segnando un movimento della lingua verso gli estremi, verso un al di là o un al di qua reversibili¹⁵. Vidal Sephiha illustra bene la varietà di questi elementi che possono essere parole *passe-partout*, verbi o preposizioni che possono assumere un senso qualsiasi; verbi pronominali, o propriamente intensivi, come in ebraico; congiunzioni, interiezioni, avverbi: *termini che connotano il dolore*¹⁶. E si potrebbero anche citare gli accenti interni alle parole con la loro funzione discordante. Ora, a quanto risulta, una lingua di letteratura minore sviluppa in modo particolare questi tensori o questi intensivi. Wagenbach, nelle bellissime pagine in cui analizza il tedesco di Praga influenzato dal ceco, ricorda fra le caratteristiche salienti: l'uso erroneo di alcune preposizioni; l'abuso del pronominale; il ricorso a verbi *passe-partout* (ad esempio *Giben* per la serie "mettere, sedere, posare, togliere", che diviene così intensiva); la moltiplicazione e la successione degli avverbi; l'impiego di connotazioni dolorifere; l'importanza dell'accento come tensione interna alla parola, infine la distribuzione delle consonanti e delle vocali come discordanza interna. Wagenbach insiste poi sul fatto che tutti questi tratti di povertà sono presenti in Kafka, che tuttavia ne fa un uso creativo, mettendoli al servizio d'una sobrietà nuova, di una nuova espressività, di una nuova flessibilità, di una nuova intensità¹⁷. "Quasi nessuna delle parole che scrivo è adatta alle altre, sento come le consonanti stridono fra di loro con suono di latta e le vocali le accompagnano col canto come negri all'esposizione"¹⁸. *Il linguaggio cessa di essere rappresentativo per tendere verso i suoi limiti o i suoi estremi*. La connotazione di dolore accompagna questa metamorfosi, come quando le parole divengono pigolio doloroso in Gregorio, o come, il grido di Franz, "tutto d'un fiato e su un solo tono". Si pensi all'uso del francese come lingua parlata nei film di Godard. Anche qui accumulazione di avverbi e di congiunzioni stereotipate, che finiscono per costituire tutte le frasi: strana povertà, che fa del francese una lingua minore in francese; procedimento creativo che innesta direttamente la parola sull'immagine; mezzo che sorge in fine di sequenza, in relazione con l'intensivo del limite "basta, basta, ne ho piene le scatole"; l'intensificazione generalizzata, coincidente con una panoramica in cui la macchina da presa gira e spazza il campo senza spostarsi, facendo vibrare le immagini.

Può darsi che lo studio comparato delle lingue sia meno interessante di quello delle funzioni del linguaggio che possono esercitarsi per un medesimo gruppo attraverso lingue diverse: bilinguismo, e persino multilinguismo. In effetti questo studio delle funzioni che possono incarnarsi in lingue distinte è il solo a tener conto direttamente dei fattori sociali, dei rapporti di forza, dei diversissimi centri di potere. Tale studio sfugge al mito “informativo” e valuta il sistema gerarchico e imperativo del linguaggio come trasmissione di ordini, esercizio del potere o resistenza a questo esercizio. Basandosi sulle ricerche di Ferguson e di Gumperz, Henri Gobard propone per parte sua un modello tetralinguistico: la lingua vernacolare, materna o territoriale, di comunità o di origine rurale; la lingua veicolare, urbana, statale o anche mondiale, lingua di società, di scambio commerciale, di trasmissione burocratica, ecc., la lingua di prima deterritorializzazione; la lingua referenziale, lingua del senso e della cultura, operatrice di una riteritorializzazione culturale; la lingua mitica, all'orizzonte delle culture, lingua di riteritorializzazione spirituale e religiosa. Le categorie spazio-temporali di tali lingue si distinguono pressappoco nel seguente modo: la lingua vernacolare è *qui*; la veicolare *dappertutto*; la referenziale *là*; la mitica, *al di là*. Ma, soprattutto, la distribuzione delle lingue stesse varia da un gruppo all'altro, e, per uno stesso gruppo, da un'epoca all'altra (prima di diventare lingua referenziale, poi mitica, il latino fu per molto tempo in Europa una lingua veicolare; l'inglese è oggi la lingua veicolare mondiale)¹⁹. Ciò che può essere detto in una lingua non può esserlo in un'altra, e l'insieme di ciò che può essere detto e di ciò che non può esserlo varia necessariamente secondo le lingue e i rapporti che fra di esse si stabiliscono²⁰. Inoltre, tutti questi fattori possono avere delle frange ambigue, con suddivisioni mobili, che differiscono in questa o quella materia. Una lingua può assolvere una certa funzione in una certa materia, un'altra in un'altra. Ciascuna funzione di linguaggio si suddivide a sua volta e comporta molteplici centri di potere. Un miscuglio di lingue, non certo un sistema del linguaggio. È quindi comprensibile l'indignazione degli integralisti cui spiace che si dica messa in francese perché il latino viene destituito dalla sua funzione mitica. Ma la Società dei Docenti è ancora più in ritardo e deplora che il latino sia stato destituito persino dalla sua funzione culturale referenziale. Si rimpiangono con questo quelle forme di potere, ecclesiastico o accademico, che si esercitavano attraverso tale lingua, e che oggi sono state ormai

sostituite da altre forme. Ma ci sono degli esempi più seri che attraversano i gruppi. Il risveglio dei regionalismi, con riteritorializzazione a mezzo dialetto o linguaggio locale, lingua vernacolare: in cosa fa il gioco di una tecnocrazia mondiale o sopra-statale; in cosa può giovare a movimenti rivoluzionari, poiché anch'essi si portano dietro degli arcaismi cui tentano di iniettare un senso attuale... Da Servan-Schreiber al bardo bretone, al cantore canadese francofono. D'altra parte la frontiera non passa neppure di qui, perché il cantore canadese può anche fare la più reazionaria delle riteritorializzazioni, la più edipica, ohì cara mamma, patria mia, la casetta mia, ohilì ohilà. Proprio come dicevamo, un pasticcio, una storia imbrogliata, una faccenda politica, che i linguisti non conoscono affatto, che non vogliono conoscere - perché loro, in quanto linguisti, sono "apolitici", studiosi puri. Anche Chomsky non fa che compensare il suo apoliticismo di scienziato con la coraggiosa lotta contro la guerra del Vietnam.

Torniamo alla situazione dell'impero austro-ungarico. Lo sfacelo e il crollo dell'impero accelerano la crisi, accentuano dappertutto i movimenti di deterritorializzazione e suscitano riteritorializzazioni complesse, arcaizzanti, mitiche o simbolistiche. Citeremo, fra i contemporanei di Kafka, i primi che ci vengono in mente: Einstein e la sua deterritorializzazione della rappresentazione dell'universo (Einstein insegna a Praga, e il fisico Philipp Frank vi tiene una serie di conferenze, cui assiste lo stesso Kafka); i teorici austriaci della dodecafonìa, e la loro deterritorializzazione della rappresentazione musicale (il grido di morte di Maria in *Woyzeck*, o quello di Lulu, oppure il *si* doppio, ci sembrano percorrere una via musicale assai vicina per certi aspetti a Kafka); il cinema espressionista, e il suo doppio movimento di deterritorializzazione e di riteritorializzazione dell'immagine (Robert Wiene, di origine greca, Fritz Lang, nato a Vienna, Paul Wegener e il suo uso di temi praguesi). Aggiungiamo ovviamente la psicoanalisi a Vienna, la linguistica a Praga²¹. Qual è la situazione peculiare degli Ebrei di Praga in rapporto alle "quattro lingue"? La lingua vernacolare è, per questi Ebrei trapiantati dalla campagna, il ceco, che tuttavia tende a essere dimenticato e rimosso; quanto allo yiddish, è quasi sempre disprezzato o temuto, *fa paura*, come dice Kafka.

Il tedesco è la lingua veicolare delle città, lingua burocratica di Stato, lingua commerciale di scambio (ma già l'inglese comincia a diventare indispensabile a tale funzione). Il tedesco di nuovo, ma questa volta il tedesco di Goethe, ha

una funzione culturale e referenziale (seguito, a qualche distanza, dal francese). L'ebraico è la lingua mitica - siamo infatti agli albori del sionismo, che si presenta ancora come sogno attivo. Per ciascuna di queste lingue andranno valutati i coefficienti di territorialità, di deterritorializzazione, di riteritorializzazione. La situazione dello stesso Kafka: uno dei pochi scrittori ebrei di Praga a conoscere e parlare il ceco - e questa lingua avrà una grande importanza nei suoi rapporti con Milena. Il tedesco svolge nel caso di Kafka proprio la doppia funzione di lingua veicolare e culturale (con Goethe sempre all'orizzonte) - ma Kafka sa anche il francese, l'italiano e indubbiamente un po' d'inglese. L'ebraico, invece, lo imparerà solo più avanti. Più complicato è invece il rapporto con lo yiddish: in esso Kafka vede infatti non tanto una specie di territorialità linguistica per gli Ebrei quanto un movimento di deterritorializzazione nomade che travaglia il tedesco. Ad affascinarlo nello yiddish non è tanto una lingua di comunità religiosa, bensì una lingua di *teatro popolare* (Kafka divenne mecenate e impresario della troupe ambulante di Jizschak Lòwy)²². Degno di nota è il modo in cui Kafka presenta lo yiddish in una conferenza pronunciata di fronte a un pubblico di borghesi ebrei piuttosto ostili: lo yiddish è una lingua che fa paura più ancora che ribrezzo, “una paura non priva di avversione”; una lingua senza grammatica, che vive di vocaboli rubati, mobilizzati, emigrati, divenuti nomadi interiorizzando “dei rapporti di forza”; una lingua innestata sul medio alto tedesco, che lavora il tedesco talmente dall'interno che non si può tradurla in tedesco senza farla scomparire; si può capire lo yiddish solo “sentendolo”, e con il cuore. Insomma, lingua intensiva o uso intensivo del tedesco, lingua o uso minori che devono travolgervi. “Allora sentirete la vera unità dello yiddish, e così forte, che avrete paura, ma non più dello yiddish: di voi stessi [...] Godetene meglio che potete!”²³

Kafka non si orienta verso una riteritorializzazione attraverso il ceco; né verso un uso iperculturale del tedesco, reso ancor più dotto dall'immissione di elementi onirici, simbolici e mitici, anche ebraicizzanti, come nella scuola di Praga; né verso uno yiddish orale e popolare; piuttosto, egli prende la strada mostrata dallo yiddish in un modo ben diverso, per piegarla a una scrittura unica e solitaria. Poiché il tedesco di Praga è deterritorializzato a vari livelli, si andrà ancora più avanti, in intensità, ma nel senso di una nuova sobrietà, di una nuova inaudita correzione, di una rettificazione spietata: rialzare la testa. Gentilezza schizo,

ebrezza all'acqua pura²⁴. Si farà filare il tedesco su una linea di fuga, ci si riempirà di digiuno, si strapperanno al tedesco di Praga tutti i punti di sottosviluppo che si tiene nascosti, lo si farà gridare, d'un grido sobrio e rigoroso. Si trarrà da esso il latrato del cane, la tosse della scimmia e il ronzio del maggiolino. Si farà una sintassi del grido, che si unirà alla sintassi rigida di questo tedesco disseccato. Lo si spingerà sino a una deterritorializzazione che non sarà più compensata dalla cultura o dal mito, una deterritorializzazione assoluta, anche se lenta, coagulata, vischiosa. Trascinare lentamente, progressivamente, la lingua nel deserto. Servirsi della sintassi per gridare, dare al grido una sintassi.

Di grande, di rivoluzionario non c'è che il minore. Odiate ogni letteratura di padroni. Attrazione di Kafka per i servi e gli impiegati - stessa cosa, in Proust, per i servi e il loro linguaggio. Ma, altrettanto interessante, la possibilità di fare della propria lingua - posto che sia l'unica, e che sia, o sia stata, una lingua maggiore - un uso minore. Essere *nella* propria lingua come uno straniero - è questa la situazione del Grande Nuotatore di Kafka²⁵. Anche unica, una lingua resta un pasticcio, un miscuglio schizofrenico, un costume di Arlecchino attraverso il quale si esercitano delle funzioni di linguaggio molto differenti e dei centri di potere distinti, che suggeriscono ciò che può e ciò che non può essere detto: si userà una funzione contro l'altra, si faranno giocare i coefficienti di territorialità e di deterritorializzazione relativi. Anche se maggiore, una lingua può prestarsi a un uso intensivo che la faccia filare secondo linee di fuga creatrici, un uso che, per lento e cauto che sia, formi una deterritorializzazione, assoluta, questa volta. Quanta invenzione, e non solo invenzione lessicale - il lessico conta poco - ma sobria invenzione sintattica, per scrivere come un cane ("Ma un cane non scrive". - "Appunto, appunto"); ciò che Artaud ha fatto del francese, il grido-soffio; ciò che Céline ha fatto del francese, seguendo un'altra linea, l'esclamativo spinto all'estremo. L'evoluzione sintattica di Céline: dal *Voyage* a *Mort à crédit*, poi da *Mort à crédit* sino a *Guignol's Band I* - dopo, Céline non aveva più niente da dire, a parte le sue disgrazie, non aveva cioè più voglia di scrivere, aveva solo bisogno di soldi. E vanno sempre a finire così le linee di fuga del linguaggio: il silenzio, l'interrotto, l'interminabile, o peggio. Ma che creazione folle intanto, che macchina di scrittura! Tutti lodavano ancora Céline per il *Voyage* quando lui era già molto più avanti, in *Mort a crédit*, poi nel prodigioso *Guignol's Band*, in cui la lingua

aveva ormai solo intensità. Céline parlava della “musicchetta”. Anche Kafka è solo “musicchetta”, un’altra, ma sempre una musica di suoni deterritorializzati, un linguaggio che fila via con la testa in avanti, facendo capriole. Ecco dei veri autori minori. Una via d’uscita per il linguaggio, per la musica, per la scrittura. È quello che si chiama Pop - musica Pop, filosofia Pop, scrittura Pop: *Wörterflucht*. Servirsi del polilinguismo nella propria lingua, fare di essa un uso minore o intensivo, opporre il carattere oppresso di questa lingua al suo carattere oppressivo, trovare i punti di non-cultura e di sottosviluppo, le zone linguistiche di terzo mondo attraverso le quali una lin-

gua sfugge, un animale si inserisce, un concatenamento si innesta. Quanti stili, o generi, o movimenti letterari, anche minimi, sognano una cosa sola: assumere una funzione maggiore del linguaggio, offrire i propri servizi come lingua di Stato, lingua ufficiale (la psicoanalisi di oggi, che si presenta come padrona del significante, della metafora e del gioco di parole). Fare il sogno contrario: saper creare un divenir-minore - c’è una *chance* per quella filosofia che per secoli formò un genere ufficiale e referenziale? Oggi l’antifilosofia vuol essere linguaggio del potere. Approfitiamone.

Note

1 Cfr. la lettera a Brod del giugno 1921 (E., 396-400) e il commento di K. Wagenbach, *op. cit.*, p. 84.

2 *Diari*, 25 dicembre 1911 (J., p. 298): “La letteratura non riguarda tanto la storia letteraria quanto il popolo”.

3 Cfr. *Preparativi di nozze in Campagna* (R., 58): “Fino a che dici *si* anziché *io* la cosa può andare”. E i due soggetti riappaiono più avanti (R., 60): “Non ho neppure bisogno di andare proprio *io* in campagna, non è necessario. Vi mando il mio corpo vestito” - mentre il narratore rimane a letto come un coleottero, un cervo volante o un maggiolino. Probabilmente abbiamo qui una delle origini del divenir-coleottero di Gregorio nella *Metamorfosi*. Kafka, d’altra parte, rinuncia a raggiungere Felice e preferisce restare a letto. Ma, appunto nella *Metamorfosi*, l’animale assume il valore di un vero e proprio divenire e non qualifica più in alcun modo il ristagnare d’un soggetto d’enunciazione.

4 In francese, *machinique* [N.d.T.].

⁵ Cfr. M. Ragon, *Histoire de la littérature prolétarienne en France*, Paris, Albin Michel, 1974, a proposito della difficoltà dei criteri e della necessità di passare attraverso il concetto di “letteratura di seconda zona”.

⁶ *Diari*, 25 dicembre 1911 (J., 298): “La memoria di una nazione piccola non è minore di quella di una grande e perciò elabora più a fondo la materia esistente”.

⁷ Cfr. in K. Wagenbach, *op. cit.*, l’eccellente capitolo “Praga sullo scorcio del secolo”, sulla situazione del tedesco in Cecoslovacchia e sulla scuola di Praga.

⁸ Il tema dei denti ritorna costantemente in Kafka. Il nonno macellaio; la scuola al *Fleischmarkt*; le mascelle di Felice, il rifiuto di mangiar carne, salvo quando dorme con Felice, a Marienbad. Si veda l’articolo di Michel Cournot sul “Nouvel Observateur” del 17 aprile 1974: “Tu che ha dei denti così grandi.” È uno dei più bei testi che mai siano stati scritti su Kafka. Un’opposizione di segno analogo, fra mangiare e parlare, è in Lewis Carroll e anche qui si ha uno sbocco finale nel *nonsense*.

⁹ *Il processo*: “Infine si accorse che parlavano con lui ma non capiva, sentiva soltanto il rumore che empiva il locale e sembrava attraversato da uno squillo alto e sempre uguale come quello di una sirena”(384).

¹⁰ *Diari*, 20 agosto 1911 (J., 169-70).

¹¹ *Diari*, 24 dicembre 1911 (J., 294): “Senza pretendere anche un significato, quell’espressione l’*ultimo* rimase per me un penoso mistero”. Tanto più che si ripeteva tutti i mesi - lo stesso Kafka suggerisce che tale espressione rimaneva priva di senso per pigrizia e “leggera curiosità”. Spiegazione negativa che fa ricorso a una mancanza o impotenza puntualmente ripresa da Wagenbach. Eppure è normale per Kafka presentare, o nascondere, così gli oggetti della propria passione.

¹² *Lettere a Milena* (E., 686). Attrazione di Kafka per i nomi propri, a cominciare da quelli che egli stesso inventa; cfr. J., 376-7, a proposito dei nomi propri della *Condanna*.

¹³ Le interpretazioni dei commentatori di Kafka sono a questo proposito tanto più cattive quanto più si fondano su metafore. Marthe Robert, per esempio, ricorda che gli Ebrei sono *come* cani e, più avanti, afferma: “tutti trattano l’artista come un morto di fame e Kafka ne fa un campione di digiuno; o come un parassita, ed egli ne fa un enorme ammasso di vermi” (*Oeuvres complètes*, cit., t.v., p. 311). Ci sembra che sia questa una concezione troppo semplicistica della macchina

letteraria - Robbe-Grillet ha peraltro insistito sulla distruzione di ogni metafora operata da Kafka.

14 Si veda per esempio la lettera a O. Pollak del 20 dicembre 1902 (E., 10-2).

15 Cfr. H. Vidal Sephiha, *Introduction à l'étude de l'intensif*, in "Langages", 18, 1970, pp. 104-120. La parola "tensore" è tratta dal lessico di J.-F. Lyotard, che se ne serve per indicare il rapporto dell'intensità e della libido.

16 Cfr. H. Vidal Sephiha, *op. cit.*: "Possiamo pensare che ogni formula che accompagna una nozione negativa di dolore, di male, di paura, di violenza possa sbarazzarsene per mantenere solo il suo valore limite, o intensivo": ne sarebbe un esempio il *sehr* tedesco, che deriva dal medio alto tedesco *sêr*, "doloroso".

17 Cfr. K. Wagenbach, *op. cit.*, pp. 77-88.

18 *Diari*, 15 dicembre 1910 (J., 140-1).

19 H. Gobard, *De la véhicularité de la langue anglaise*, in "Langues modernes", gennaio 1972 (e *Analyse tétraglossique* [pubblicato soltanto nel 1976 con il titolo *L'aliénation linguistique, analyse tétraglossique*, Paris, Flammarion - prefazione di G. Deleuze - N.d.T.]).

20 Michel Foucault insiste sull'importanza della distribuzione fra ciò che può essere detto in una lingua in un momento dato e ciò che non può essere detto - anche se può essere *fatto*. Georges Dévereux (citato da H. Gobard) analizza il caso dei giovani Mohaves che parlano volentieri della sessualità nella loro lingua vernacolare ma ne sono incapaci nella lingua che è per loro veicolare cioè in inglese; e ciò non accade soltanto perché il maestro inglese esercita una funzione repressiva, c'è qui un problema di lingue (Cfr. *Essais d'ethnopsychiatrie générale*, Paris, Gallimard, 1973², pp. 125-6; tr. it. *Saggi di etnopsichiatria generale*, Roma, Armando, 1978, pp. 124-5).

21 Sul circolo di Praga, e sull'influenza da esso esercitata in linguistica, si vedano i nn. 3 e 10 di "Change". (È vero che il circolo di Praga fu fondato soltanto nel 1926, ma Jakobson venne a Praga nel 1920 e vi trovò una scuola ceca già costituita e animata da Mathesius; tale scuola era legata anche ad Anton Marty, che aveva insegnato nelle università tedesche. Kafka seguì negli anni fra il 1902 e il 1905 i corsi di Marty, discepolo di Brentano, e partecipò alle riunioni dei brentanisti.)

22 Sui rapporti di Kafka con Lòwy e il teatro yiddish cfr.

M. Brod, *op. cit.*, pp. 129-31 e K. Wagenbach, *op. cit.*, pp. 181-3. In questo teatro-pantomima dovevano esserci molte teste basse e teste sollevate.

23 *Discorso sulla lingua yiddish* (J., 100-5).

24 direttore d'una rivista afferma che la prosa di Kafka ha "una pulizia

fanciullesca che bada a se stessa". Cfr. K. Wagenbach, *op. cit.*, p. 81.

25 *Il campione di nuoto* è senz'altro uno dei testi più "beckettiani" di Kafka: " Per prima cosa voglio constatare che qui non mi trovo nella mia patria e che, nonostante i miei sforzi, non capisco una sola parola di quello che qui si dice" (J. 911)

4. Le componenti dell'espressione

Eravamo partiti da opposizioni formali semplici: testa alta-testa bassa, per la forma di contenuto; foto-suono, per la forma d'espressione. Si trattava di stati o figure del desiderio. Risultava chiaro tuttavia che il suono non agisce come elemento formale; esso determina piuttosto una disorganizzazione attiva dell'espressione e, per reazione, del contenuto stesso. Così il suono, col suo modo di "filare", comporta una nuova figura della testa alta, che diviene testa in avanti. E l'animale non è soltanto dalla parte della testa bassa (o della bocca alimentare), che anzi questo medesimo suono, questa stessa tonalità inducono un divenire-animale e lo congiungono con la testa alta. Non ci troviamo quindi di fronte a una corrispondenza strutturale fra due tipi di forme, forme di contenuto e forme di espressione, ma di fronte a una *macchina d'espressione* capace di disorganizzare le proprie forme, e di disorganizzare le forme di contenuti, per liberare dei contenuti puri che si confonderanno con le espressioni in un'unica materia intensa. Una letteratura maggiore o consolidata segue un vettore che va dal contenuto all'espressione: una volta dato un contenuto, in una data forma, trovare, scoprire o vedere la forma di espressione che ad esso si addice. Si enuncia proprio quello che si concepisce... Ma una letteratura minore o rivoluzionaria comincia coll'enunciare, e vede e concepisce solo dopo - "Non vedo affatto la parola, la invento" (J., 141). L'espressione deve spezzare le forme, segnare le rotture e le diramazioni nuove. Una volta spezzata una forma, ricostruire il contenuto, che sarà necessariamente in rottura con l'ordine delle cose. Trascinare, precedere la materia. "L'arte è uno specchio che anticipa... come talvolta l'orologio"¹.

Quali sono le componenti di questa macchina letteraria in Kafka, macchina di scrittura o d'espressione?

I. *Le lettere*: in che senso fanno pienamente parte dell'"opera"? In realtà, l'opera stessa non si definisce attraverso un'intenzione di pubblicazione: Kafka non pensa certo di

pubblicare le sue lettere, anzi è il contrario, pensa di distruggere tutto ciò che scrive come se si trattasse di lettere. Le lettere fanno pienamente parte dell'opera perché sono un ingranaggio indispensabile, un pezzo principale della macchina letteraria quale Kafka la concepisce, e non importa che poi la macchina sia destinata a sparire o a esplodere come quella della *Colonia penale*. Non è possibile concepire la macchina di Kafka senza far intervenire il movente epistolare. Può darsi anzi che gli altri pezzi siano montati proprio in funzione delle lettere, delle loro esigenze, delle loro potenzialità e delle loro insufficienze. Attrazione di Kafka per le lettere dei suoi predecessori (Flaubert, Kleist, Hebbel). Ma quel che Kafka vive e sperimenta per suo conto è un uso perverso, diabolico, della lettera. "Diabolico in piena innocenza", egli dice. Le lettere dispongono direttamente, innocentemente, la potenza diabolica della macchina letteraria. Macchinare lettere non è affatto un problema di sincerità o insincerità, ma di funzionamento. Lettere all'una o all'altra donna, lettere agli amici, lettera al padre; eppure, c'è sempre una donna all'orizzonte delle lettere, è lei la vera destinataria, quella che il padre è accusato di avergli fatto mancare, quella con cui gli amici desiderano che rompa. Sostituire all'amore la lettera d'amore (?). Deterritorializzare l'amore. Sostituire, al *contratto coniugale* tanto temuto, un *patto diabolico*. Le lettere sono inseparabili dal patto, sono il patto. Come "legare le ragazze con la scrittura"?² A Kafka capita di conoscere la figlia della custode della casa Goethe a Weimar; si scambiano fotografie, si scrivono cartoline; Kafka si stupisce che la ragazza gli scriva "come [lui] desidera", e che tuttavia non lo prenda sul serio, e anzi lo tratti "come un vasetto di porcellana". In queste parole c'è già tutto, benché non tutto sia ancora a posto. Il riferimento a Goethe: se Kafka ammira tanto Goethe, è perché vede in lui il "grande maestro" o l'autore del patto diabolico di Faust, che coinvolgerà il destino di Margherita? Gli elementi della macchina letteraria sono già in queste lettere, anche se sono insufficientemente disposti e restano inefficaci: la foto stereotipata sulla cartolina, la scrittura sul retro, il suono che fila e che si legge a mezza voce, su un tono solo, l'intensità. In occasione del primo incontro con Felice, Kafka le mostra queste foto, le cartoline di Weimar, come se intendesse servirsene per avviare un nuovo circuito in cui le cose devono farsi più serie.

Le lettere sono un rizoma, una rete, una tela di ragno. C'è un vampirismo delle lettere, un vampirismo propriamente

epistolare. Il castello di Dracula, il Vegetariano, il digiunato-re che succhia il sangue degli umani carnivori, è a due passi. C'è del Dracula in Kafka, un Dracula epistolare, che ha nelle lettere i suoi pipistrelli. La notte veglia e il giorno si rinchiude nel suo ufficio-bara. "La notte non è abbastanza notturna". Quando immagina un bacio, vien fuori il bacio di Gregorio che striscia sino al collo nudo della sorella, o quello di K alla signorina Burstner, "come l'animale assetato che passa la lingua sull'acqua della sorgente finalmente trovata" (P., 344). In una lettera a Felice, Kafka si descrive, seriamente e senza vergogna, come straordinariamente magro, bisognoso di sangue (il suo cuore "è tanto debole che non riesce a spingere il sangue per tutta la lunghezza delle gambe"). Kafka-Dracula ha la sua linea di fuga nella sua stanza, sul suo letto, e la sua lontana sorgente di energia in ciò di cui le lettere si accingono a rifornirlo. Kafka teme due cose soltanto, la croce della famiglia e l'aglio della coniugalità. Le lettere devono rifornirlo di sangue e il sangue deve dargli la forza di creare. Egli non cerca affatto un'ispirazione femminile, né una protezione materna, ma una forza fisica per scrivere. Della creazione letteraria egli dice che è "il salario per il servizio del diavolo". Kafka non vive il proprio corpo smagrito di anoressico come qualcosa di cui vergognarsi, fa solo finta. Lo vive come mezzo per varcare delle soglie e dei divenire sul letto della propria stanza, essendo ciascuno dei suoi organi "posto sotto un'osservazione speciale": purché gli diano un po' di sangue. Un flusso di lettere per un flusso sanguigno. Sin dal primo incontro con Felice, il vegetariano Kafka è attratto dalle braccia muscolose, ricche di sangue, della donna, e terrorizzato dai suoi grandi denti di carnivoro; Felice intuisce un pericolo, e subito afferma di non essere una gran mangiatrice. Ma, dalla sua contemplazione, Kafka trae la decisione di scrivere, di scrivere molto a Felice³. Le lettere a Milena saranno un'altra cosa. Un amore più cortese, col marito all'orizzonte. Kafka ha imparato molto, molto sperimentato. C'è in Milena un Angelo della morte, come lo stesso Kafka suggerisce. Più una complice che una destinataria. Kafka le spiega la dannazione delle lettere, il loro rapporto necessario con un fantasma *che beve strada facendo i baci che vengono a esse affidati*. "Dislocazione d'anime". E Kafka distingue due serie d'invenzioni tecniche: quelle che tendono a restaurare delle "relazioni naturali" trionfando sulle distanze e avvicinando gli uomini tra loro (treno, auto, aeroplano) e quelle che rappresentano la rivincita vampiresca del fantasma o che reintroducono "il fantomatico

fra gli uomini” (la posta, il telegrafo, il telefono, la telegrafia senza fili)⁴.

Ma come funzionano le lettere? Indubbiamente, in virtù del loro genere, esse conservano la dualità dei soggetti: per il momento, distinguiamo sommariamente un soggetto d'enunciazione come forma di espressione che scrive la lettera e un soggetto di enunciato come forma di contenuto in cui la lettera parla (anche se *io* parlo di *me...*). È proprio di questa dualità che Kafka si accinge a fare un uso diabolico o perverso. Contrariamente a quanto ci si potrebbe attendere, non è il soggetto d'enunciazione a servirsi della lettera per annunciare la sua venuta bensì il soggetto d'enunciato che assume tutto un movimento divenuto fittizio o apparente. L'invio della lettera, il percorso da essa seguito, la corsa e i gesti del postino sostituiscono il venire (ed ecco la ragione dell'importanza del postino o del messaggero, che finisce per sdoppiarsi a sua volta, come i due messaggeri del *Castello*, dai vestiti aderenti, come di carta). Ecco un esempio d'amore veramente kafkiano: un uomo si innamora d'una donna che ha visto una sola volta; tonnellate di lettere; non riesce mai a “venire”; si porta dietro le lettere, in una valigia; e il giorno dopo la rottura, dopo l'ultima lettera, tornando a casa, di notte in campagna, investe il postino. La corrispondenza con Felice è piena di questa impossibilità di venire. È il flusso di lettere che sostituisce il vedersi, la venuta. Kafka non smette di scrivere a Felice, e l'ha vista una volta sola. Con tutte le sue forze vuole imporle un patto: che scriva due volte al giorno. È questo il patto diabolico. Il diabolico patto faustiano è tratto da una fonte di forza lontana, contro la prossimità del contratto coniugale. *Prima, enunciare*, e rivedere solo più tardi, o in sogno: Kafka vede in sogno “tutta la scala in su e in giù [...] coperta di fasci di fogli [...] era proprio un pio desiderio” (Lf., 66). Desiderio demente di scrivere e di strappare delle lettere al destinatario. Il desiderio di lettere è dunque caratterizzato, in prima istanza, dal fatto di trasferire il movimento sul soggetto d'enunciato, di conferire al soggetto d'enunciato il movimento apparente, un movimento di carta, che risparmia al soggetto d'enunciazione ogni movimento reale. Come nei *Preparativi*, tale soggetto può restare sul suo giaciglio, come un insetto, dal momento che invia il suo doppio tutto vestito nella lettera, con la lettera. Questo scambio o rovesciamento della qualità dei soggetti - con il soggetto d'enunciato che assume il movimento reale che sarebbe spettato normalmente al soggetto d'enunciazione - produce uno *sdoppiamento*. E questo sdoppiamento è già di per

sé diabolico; il Diavolo è anzi lo sdoppiamento stesso. Abbiamo qui una delle origini del doppio in Kafka: il *Disperso*, primo abbozzo di *America*, raccontava la storia di due fratelli, uno dei quali “andava in America, mentre l’altro restava in una prigione europea” (J., 152). E nella *Condanna*, che ruota interamente intorno al tema delle lettere, entrano in scena il soggetto d’enunciazione, che resta nella ditta paterna, e l’amico di Russia, non solo come destinatario ma come soggetto potenziale di enunciato *che forse non esiste neppure al di fuori delle lettere*.

Ma la lettera come genere minore, le lettere come desiderio, il desiderio di lettere, hanno un secondo carattere. Quello che costituisce il più profondo orrore del soggetto d’enunciazione viene presentato come un ostacolo esterno che il soggetto d’enunciato, affidato alla lettera, si sforza in tutti i modi di vincere, anche a costo di perirne. E questo prende il nome di *Descrizione d’una battaglia*. Orrore di Kafka per ogni coniugalità. Prodigiosa operazione attraverso la quale egli traduce questo orrore in una *topografia degli ostacoli* (dove andare? come venire? Praga, Vienna, Berlino?). *L’Agrimensore*. Ed anche l’altra operazione attraverso la quale egli elenca una *lista di condizioni* numerate, che il soggetto d’enunciato suppone capaci al limite di dissipare l’orrore, mentre è proprio questo medesimo orrore nel soggetto d’enunciazione ad ispirarle (Programma o Piano di vita, alla Kleist). Veramente tortuoso, l’umorismo in persona. Doppio rovesciamento nero, della *Carte du Tendre*⁵ e della lista degli invitati a nozze. Questo metodo ha parecchi vantaggi. Esso permette intanto di porre l’innocenza del soggetto d’enunciazione, poiché non può farci niente, né ha fatto niente; l’innocenza del soggetto d’enunciato che ha fatto tutto il possibile; e poi, infine, anche l’innocenza del terzo, della destinataria (anche tu, Felice, sei innocente). Questo metodo infine peggiora le cose, assai più che se una delle istanze, o tutti, fossero colpevoli. È il metodo a trionfare nella *Lettera al padre* - tutti innocenti; non c’è niente di peggio: la *Lettera al padre* è lo sconiuro di Edipo e della Famiglia, fatto attraverso la macchina di scrittura, come le *Lettere a Felice* sono lo sconiuro della coniugalità. *Fare una carta di Tebe invece di recitare Sofocle, fare una topografia degli ostacoli invece di battersi contro un destino* (sostituire una destinataria al destino). Non c’è motivo di domandarsi se le lettere facciano o meno parte dell’opera, né se in esse si trovi la fonte di certi temi dell’opera; le lettere fanno parte integrante della macchina di scrittura o d’espressione. È in

questo modo che bisogna pensare le lettere in generale come pienamente appartenenti alla scrittura, fuori o dentro l'opera che siano, e capire quindi perché certi generi, fra cui il romanzo, si sono naturalmente serviti della forma epistolare.

Ma - siamo con ciò al terzo dei caratteri - quest'uso o questa funzione delle lettere non impedisce a prima vista un ritorno di colpevolezza. Un ritorno familiare o coniugale edipico della colpevolezza: sono capace di amare mio padre? sono capace di sposarmi? sono un mostro? "Diabolico in tutta innocenza", si può essere innocenti e insieme diabolici; è il tema della *Condanna*, ed è il sentimento costante di Kafka nei suoi rapporti con le donne amate⁶. Egli sa di essere Dracula, sa di essere vampiro, il ragno e la tela. Solo che è qui più che mai necessario distinguere le nozioni: la dualità dei soggetti, il loro scambio o sdoppiamento *sembrano* fondare un senso di colpa. Ma, anche in questo caso, il colpevole, a rigore, è il soggetto d'enunciato. La colpa stessa non è altro che il movimento apparente, ostentatorio, che nasconde un riso intimo (quante cose squallide sono state scritte su Kafka e la "colpa", Kafka e la "legge", ecc.). Il giudaismo, involucro di carta: Dracula non può sentirsi in colpa, Kafka non può sentirsi in colpa, Faust non è colpevole, e non tanto per ipocrisia quanto perché la loro Vicenda si situa altrove. Non si capisce niente del patto diabolico, del patto col diavolo se si pensa che esso possa ispirare un qualsiasi senso di colpa a colui che lo firma, a chi cioè l'instaura o scrive la lettera. La colpevolezza non è che l'enunciato di un giudizio che viene dal di fuori e che non ha presa, non morde che su un'anima debole. La debolezza - oh, debolezza mia, mia colpa - è solo il movimento apparente di Kafka come soggetto d'enunciato, mentre, in realtà, è la sua forza come soggetto d'enunciazione nel deserto. Ma con questo non si sistemano le cose, non ci si salva certo così. Perché se la colpa è solo il movimento apparente, essa viene precisamente brandita come l'indizio di un ben diverso pericolo - l'altra vicenda. Il panico reale sta nel fatto che la macchina per scrivere lettere si rivolge contro l'operatore. Si veda appunto la *Colonia penale*. Il pericolo del patto diabolico, dell'innocenza diabolica, non è affatto la colpevolezza, è la trappola, il vicolo cieco nel rizoma, lo sbarramento di ogni via d'uscita, la tana senza sbocco. *La paura*. Il diavolo è caduto anche lui in trappola. Ci si fa riedipizzare non per colpevolezza ma per stanchezza, per mancanza d'invenzione, per imprudenza verso ciò che è stato scatenato, per foto, per intervento poliziesco - le potenze diaboliche del lontano. L'innocenza allora non serve

più a niente. La formula del diabolismo innocente vi salva dalla colpevolezza, ma non dalla fotocopia del patto, e dalla condanna che ne consegue. Il pericolo non è tanto il senso di colpa come nevrosi, come stato, ma il giudizio di colpevolezza come Processo. Ed è questo lo sbocco fatale delle lettere: la lettera al padre è un processo che già si chiude su Kafka; le lettere a Felice già volgono a un “Processo all'albergo”, con tutto un tribunale, famiglia, amici, difesa, accusa. Kafka ne ha sin dall'inizio il presentimento, poiché scrive *La condanna* proprio mentre inizia a scrivere le lettere a Felice. Ebbene, *La condanna* è la grande paura che una macchina da lettere prenda l'autore in trappola: il padre comincia col negare che il destinatario, l'amico di Russia, esista; poi ne ammette l'esistenza, ma solo per rivelare che l'amico non ha mai smesso di scrivergli, a lui, al padre, per denunciare il tradimento del figlio (il flusso di lettere cambia direzione, gli si rivolge contro...). “Le tue false letterine”. La “sporca lettera” del funzionario Sortini, nel *Castello*... Per scongiurare il nuovo pericolo, Kafka continua a imbrogliare le piste, manda un'altra lettera, che corregge o smentisce quella appena mandata, per far sì che Felice sia sempre in ritardo d'una risposta. Ma niente può impedire il ritorno del destino: dalla rottura con Felice Kafka non esce colpevole ma schiantato. Lui, che aveva nelle lettere un pezzo indispensabile, un'istigazione positiva (e non negativa) a scrivere pienamente, si ritrova senza voglia di scrivere, con tutte le membra rotte dalla trappola che per poco non è scattata. La formula “diabolico in tutta innocenza” non è bastata.

[Questi tre elementi intensivi mostrano perché Kafka fosse affascinato dalle lettere. Ci vuole una sensibilità speciale. Vorremmo soltanto, ora, tentare un paragone con le lettere di un altro diabolico, Proust. Anche Proust stringe per lettera il patto del lontano con il diavolo o il fantasma, per spezzare la prossimità del contratto coniugale. Anche Proust contrappone scrivere e sposarsi. Due vampiri magri, anoressici, che si nutrono solo di sangue spedendo le loro lettere-pipistrello. I principi di fondo sono gli stessi: ogni lettera è una lettera d'amore, apparente o reale; le lettere d'amore possono essere attrattive, repulsive, di rimprovero, di compromesso, di proposta, senza che la loro natura muti in alcun modo; esse fanno parte di un patto col diavolo che scongiura il contratto col dio, con la famiglia o con l'essere amato. Ma, più precisamente, il primo carattere delle lettere, scambio o sdoppiamento dei soggetti, appare integralmente in Proust - il

soggetto d'enunciato assume tutto il movimento mentre il soggetto d'enunciazione resta appeso, nell'angolo della sua tela, come un ragno (il divenire ragno di Proust). In secondo luogo, le topografie d'ostacoli e le liste di condizioni sono portate molto in alto da Proust, come funzioni della lettera, al punto che il destinatario non comprende più se il mittente desidera ch'egli venga, se l'ha mai desiderato, se lo respinge per attirarlo o viceversa: la lettera sfugge ad ogni ricognizione del tipo ricordo, lettera o foto, divenendo una carta rigorosa delle vie da prendere o da evitare, un piano di vita strettamente condizionato (anche Proust è tortuoso agrimensore di una via che cessa di avvicinarsi pur senza allontanarsi, come nel *Castello*)⁷. Infine, in Proust come in Kafka, la colpevolezza non è che involucro, e accompagna la dimostrazione o il movimento apparente del soggetto di enunciato; ma, sotto questa colpevolezza da burla, un panico più profondo serpeggia nel Giacente, paura d'averne detta una di troppo, paura che la macchina da lettere si rivolga contro di lui, lo precipiti in ciò ch'era stata chiamata a scongiurare, angoscia che i molteplici piccoli messaggi o le sporche letterine si richiudano su di lui - l'incredibile lettera-ricatto a Albertine, inviata quando egli non sa della sua morte, gli ritorna sotto forma di un messaggio di Gilberte, che prende per Albertine, messaggio in cui Gilberte gli annuncia il suo matrimonio. E anche lui ne esce schiantato. Ma, a parità di vampirismo, a parità di gelosia, fra Kafka e Proust le differenze restano notevoli, e non riguardano soltanto lo stile mondano-diplomatico dell'uno opposto allo stile giuridico-procedurale dell'altro. Per entrambi si tratta di evitare, attraverso le lettere, la prossimità specifica che caratterizza il rapporto coniugale e costituisce la situazione di vedere ed esser visto - si confronti, a questo proposito, il terrore di Kafka quando Felice gli dice che vorrebbe essergli vicina mentre lavora. E non importa, a questo punto, che la "coniugalità" sia ufficiale o no, che lei sia eterosessuale o omosessuale. Per scongiurare la prossimità, Kafka mantiene e alimenta la distanza spaziale, la posizione remota dell'essere amato: in tal modo è lui a porsi come *Prigioniero* (prigioniero del proprio corpo, della propria camera, della propria famiglia, della propria opera), e moltiplica gli ostacoli che gli impediscono di vedere o di raggiungere l'amata⁸. In Proust, invece, lo stesso scongiuro si opera in senso opposto: si otterrà l'impercettibile, l'invisibile, esagerando la prossimità e facendone una prossimità carceraria. La soluzione proustiana è la più strana: superare le

condizioni coniugali della presenza e del vedersi... per accostamento eccessivo. Quanto più vicini si sarà, tanto meno si vedrà. È quindi Proust ad essere il *carceriere*, mentre l'essere amato è in un carcere attiguo. L'ideale delle lettere di Proust consiste insomma in bigliettini infilati sotto la porta.]

II. *I racconti*. I racconti di Kafka sono essenzialmente racconti d'animali, benché in alcuni di animali non si parli affatto. Il fatto è che l'animale coincide con l'oggetto per eccellenza del racconto secondo Kafka: tentar di trovare una via d'uscita, di tracciare una linea di fuga. Le lettere non erano sufficienti, perché il diavolo, il patto col diavolo, non offre una linea di fuga, e rischia anzi di precipitare, di precipitarci nella trappola. Racconti come *La condanna* o *La metamorfosi* sono stati scritti proprio mentre Kafka cominciava la corrispondenza con Felice, sia per raffigurarsi il pericolo, sia per scongiurarlo: meglio racconti ben chiusi e mortali che il flusso infinito delle lettere. Le lettere, con il sangue che forniscono, sono forse la forza motrice che mette in moto tutta la macchina; si tratta tuttavia di scrivere qualcosa di diverso dalle lettere, quindi di creare. Di ciò si ha nelle lettere come un presentimento (natura animale della vittima, cioè di Felice; uso vampiresco delle lettere stesse), che tuttavia non può realizzarsi se non in un elemento autonomo, anche se resta eternamente incompiuto. Tutto ciò che Kafka fa nella sua camera è divenire animale, ed è l'oggetto essenziale del racconto. La prima creazione è la metamorfosi. L'occhio di un padre o di una madre non deve vederlo, ma soprattutto non deve vederlo l'occhio d'una sposa. Noi diciamo che per Kafka l'essenza animale è la via d'uscita, la linea di fuga, anche senza spostarsi dalla stanza, anche restando nella gabbia. *Una via d'uscita, e non la libertà. Una linea di fuga vivente e non un attacco*. In *Sciacalli e Arabi*, gli sciacalli dicono: "Noi non li uccideremo [...] Noi fuggiamo via alla sola vista del loro corpo, in aria più pura, nel deserto, che perciò è la nostra patria" (R., 241). Bachelard è molto ingiusto con Kafka quando lo paragona a Lautréamont, e ciò è dovuto al fatto che egli continua a ritenere che l'essenza animale sia innanzitutto libertà e aggressione: i divenire-animali di Maldoror sono attacchi, tanto più crudeli quanto più liberi e gratuiti. Ma non è certo così per Kafka, anzi, è piuttosto il contrario, ed è lecito pensare che la sua idea sia più giusta dal punto di vista della Natura stessa. Il postulato di Bachelard porta ad opporre la velocità di Lautréamont alla lentezza di Kafka⁹. Ricordiamo tuttavia un certo numero di elementi che

si riscontrano nei racconti d'animali: 1) non è possibile distinguere il caso in cui un animale è considerato per se stesso e i casi in cui si ha metamorfosi; tutto nell'animale è metamorfosi, e la metamorfosi è in un unico circuito divenir-uomo dell'animale e divenir-animale dell'uomo; 2) in effetti la metamorfosi è come la congiunzione di due deterritorializzazioni, quella che l'uomo impone all'animale costringendolo a fuggire o sottomettendolo da una parte ma anche, dall'altra, quella che l'animale propone all'uomo, indicandogli delle vie d'uscita o dei mezzi di fuga ai quali l'uomo non avrebbe mai pensato da solo (la fuga schizo); di queste due deterritorializzazioni l'una è immanente all'altra, la precipita e la spinge a varcare una soglia; 3) ciò che conta quindi non è affatto la lentezza relativa del divenire-animale; in realtà, per lento che sia, anzi più è lento, esso costituisce una *detterritorializzazione assoluta* dell'uomo, in opposizione alle deterritorializzazioni relative che l'uomo opera su se stesso spostandosi, viaggiando; il divenire-animale è un viaggio immobile e statico, che può essere vissuto o compreso solo in intensità - varcare soglie d'intensità¹⁰.

Il divenire animale non ha nulla di metaforico. Nessun simbolismo, nessuna allegoria. Non è neppure il risultato d'un errore o d'una maledizione, l'effetto di una colpevolezza. Come dice Melville a proposito del divenir-balena del capitano Achab, è un "panorama", non un "vangelo". È una carta d'intensità. Un insieme di stati, tutti distinti gli uni dagli altri, innestati sull'uomo nella misura in cui crea tuia via d'uscita. È una linea di fuga creatrice che non vuol dire null'altro che se stessa. Diversamente dalle lettere, il divenire-animale non lascia sussistere niente, della dualità soggetto d'enunciazione-soggetto d'enunciato e costituisce piuttosto un solo e medesimo processo, un processo che sostituisce la soggettività.. Eppure, se il divenire animale è l'oggetto per eccellenza del racconto, occorre considerare l'insufficienza di cui i racconti, a loro volta, danno prova. Pare quasi che i racconti siano presi in un'alternativa che li condanna a un duplice scacco, dal punto di vista del progetto di Kafka, quale che sia il loro splendore letterario. Infatti, o il racconto è perfetto e compiuto, e finisce col chiudersi su se stesso; o si apre, ma su qualcosa d'altro, qualcosa che potrebbe esser sviluppato solo in un romanzo, a sua volta interminabile. Nel caso della prima ipotesi, il racconto si trova ad affrontare un pericolo diverso da quello delle lettere, ma in un certo modo analogo. Le lettere avevano da temere un reflusso diretto contro il soggetto d'enunciazione;

i racconti, invece, per parte, loro» urtano contro, il senza-uscita della, via d'uscita animale, contro un vicolo cieco della linea di fuga - è appunto per questo motivo che essi si concludono, quando lo fanno. Certo,, il divenire-animale non ha nulla a che vedere con un moto soltanto apparente come quello delle lettere: per lenta che sia, la deterritorializzazione è qui ancora assoluta, la linea di fuga ben programmata, l'uscita affatto sgombra. Ma solamente in quanto polo. Come l'uovo nella sua potenzialità ha due poli reali, il divenire-animale è una potenzialità dotata di due poli anch'essi reali, uno propriamente animale e uno familiare. Abbiamo visto come l'animale in effetti oscillasse fra il suo stesso divenire inumano e una familiarizzazione troppo umana: il cane delle *Indagini* si fa deterritorializzare dai cani musicanti all'inizio, ma riterritorializzare, riedipizzare dal cane cantante alla fine, e resta in bilico fra due "scienze", ridotto a invocare l'avvento di una terza scienza che lo tragga dall'impiccio (ma, appunto, questa terza scienza non potrebbe esser più l'oggetto d'un semplice racconto e richiederebbe un intero romanzo...). Inoltre: come la metamorfosi di Gregorio sia la storia di una riedipizzazione che lo porta alla morte, che fa del suo divenireanimale un divenire-morto. Non solo il cane, ma tutti gli altri animali oscillano fra un Eros schizo e un Thanatos edipico. È da questo punto di vista, e da questo soltanto, che la metafora, con tutto il suo seguito antropocentrico, rischia di far la sua ricomparsa. In ultima analisi, i racconti di animali sono un pezzo della macchina d'espressione, distinto dalle lettere, poiché essi non operano più nel movimento apparente, e neppure nella distinzione di due soggetti; ma, pur toccando il reale, e scrivendosi nel reale stesso, continuano a restar presi nella tensione fra due poli o due realtà opponibili. Il divenire-animale mostra effettivamente una via d'uscita, traccia effettivamente una linea di fuga, ma è incapace di seguirla o di prenderla egli stesso - a maggior ragione, *La condanna* resta una storia edipica, e viene presentata come tale da Kafka: il figlio va incontro alla morte senza neppure divenire animale, e senza poter sviluppare la sua apertura sulla Russia.

Occorre allora considerare l'altra ipotesi: se da una parte i racconti d'animali mostrano una via d'uscita che sono incapaci di seguire da soli, d'altra parte ciò che li rendeva capaci di indicare l'uscita era un qualcosa d'altro che agiva in loro. E questo qualcosa può essere detto veramente solo in romanzi, in tentativi di romanzo, come terza componente della macchina d'espressione. In effetti Kafka inizia un romanzo (o tenta di

sviluppare un racconto in romanzo) proprio nello stesso momento in cui abbandona i divenire-animali per sostituirli con un concatenamento più complesso. Occorreva quindi che i racconti, e i loro divenire-animali, fossero come ispirati da questo concatenamento sotterraneo, ma anche che non potessero farlo funzionare diretta-mente, e che anzi non potessero nemmeno portarlo alla luce del giorno. Come se l'animale fosse ancora troppo vicino, troppo percettibile, troppo visibile, troppo individuato, troppo territorializzato, il divenire-animale tende verso un *divenire-molecolare*: Giuseppina la cantante “si perde lietamente nella innumerevole moltitudine degli eroi di sua gente”; il cane perplesso di fronte all'agitazione in tutte le direzioni dei sette cani musicanti; l'animale della *Tana* incerto davanti ai mille rumori d'animali, indubbiamente più piccoli, che gli arrivano da ogni parte; l'eroe di *Ricordando la ferrovia di Kalda*, partito alla caccia d'orsi e di lupi, si trova di fronte solo orde di topi, che uccide a colpi di coltello, guardandoli agitare le manine - e nel *Cavaliere del secchio*, “sull'alta neve che non affonda di un pollice seguo le orme dei piccoli cani artici. La mia cavalcata non ha più senso” (R., 397). Kafka è affascinato da tutto ciò che è piccolo. Se non ama i bambini, è solo perché sono presi in un divenir-grande irreversibile; il regno animale invece confina con il piccolo e l'impercettibile. Ma, in Kafka, ed è ciò che più conta, la molteplicità molecolare tende anch'essa a integrarsi o a far posto a una macchina, o piuttosto a un *concatenamento macchinistico* che funziona benissimo pur essendo formato da parti tra loro indipendenti. Il complesso dei cani musicanti è già descritto come un concatenamento del genere, molto minuzioso. Ma anche quando l'animale è unico, non lo è la tana, che anzi è una molteplicità e un concatenamento. Il racconto *Blumfeld* narra la storia di uno scapolo anzianotto che si chiede se sia il caso di acquistare un cagnolino; ma il posto del cane è preso da uno strano sistema molecolare, o macchinistico, “due palle di celluloidi bianche a righe azzurre [che] saltellano affiancate sul pavimento” (R., 340); Blumfeld è infine perseguitato da due apprendisti che agiscono come parti d'una macchina burocratica. Forse, in Kafka, una posizione tutta particolare è quella del cavallo, che non è più animale e non è ancora concatenamento. In ogni caso gli animali, così come sono o diventano nei racconti, si trovano di fronte a questa alternativa: o ripiegano e si chiudono in un vicolo cieco, e il racconto finisce; o si aprono e si moltiplicano, scavandosi delle vie d'uscita dappertutto, ma

solo per far posto a molteplicità molecolari e a concatenamenti macchinistici che non sono più animali e non possono esser trattati per se stessi che nei romanzi.

III. *I romanzi*. È un fatto che nei romanzi non si riscontra più la presenza di animali, a parte alcuni, molto secondari, e non v'è alcun divenire-animale. È come se il polo negativo dell'animale fosse stato neutralizzato, e il polo positivo, per parte sua, fosse emigrato altrove, verso la macchina e i concatenamenti. Come se il divenire-animale non fosse abbastanza ricco di articolazioni e diramazioni. Supponiamo che Kafka avesse scritto un romanzo sul mondo burocratico delle formiche, o sul castello delle termiti: sarebbe stato una specie di Capek (compatriota e contemporaneo di Kafka). Avrebbe scritto un romanzo di fantascienza. O un romanzo nero, un romanzo realistico, un romanzo idealistico, un romanzo cifrato, del genere di quelli prodotti in quantità dalla scuola di Praga. Avrebbe descritto più o meno direttamente, più o meno simbolicamente, il mondo moderno, la tristezza o la durezza di questo mondo, i guai del macchinismo e della burocrazia. Ma nessuna di queste cose appartiene al progetto di scrivere kafkiano. Se Kafka avesse scritto sulla giustizia delle formiche o sul castello delle termiti, tutta la carovana delle metafore sarebbe ritornata, realista e simbolista, ed egli non avrebbe mai focalizzato in pieno la violenza di un Eros burocratico, poliziesco, giudiziario, economico o politico.

Alcuni diranno probabilmente che il taglio che noi introduciamo fra racconti e romanzi non esiste, dal momento che molti racconti sono semplici abbozzi, frammenti disgiunti per eventuali romanzi poi abbandonati, mentre i romanzi sono a loro volta racconti interminabili, e incompiuti. Ma la domanda non è assolutamente questa, e va posta nei seguenti termini: che cosa spinge Kafka a progettare un romanzo?, e, se vi rinuncia, ad abbandonarlo o a tentar di chiuderlo come un racconto? oppure, inversamente, a dirsi che una novella può essere l'abbozzo di un romanzo, salvo ad abbandonarlo lo stesso? Potremmo a questo punto proporre una specie di legge (valida tuttavia solo in certi casi): 1) quando un testo verte essenzialmente su un divenire-animale, non può essere sviluppato in romanzo; 2) un testo che verte su più divenire-animali può esser sviluppato in romanzo solo se comporta anche degli indizi macchinistici sufficienti, che vanno al di là dell'animale e sono, perciò, germi di romanzi; 3) un testo che potrebbe costituire un germe di romanzo viene abbandonato se

Kafka immagina una via d'uscita animale che gli permette di cavarsela; 4) un romanzo diviene romanzo, anche se è incompiuto, anche, e soprattutto, se è interminabile, solo a condizione che gli indizi macchinistici si organizzino in un vero e proprio concatenamento autoconsistente; 5) in compenso, un testo che comporta una macchina esplicita non si sviluppa se non riesce a innestarsi su certi concatenamenti concreti socio-politici (perché una pura macchina è solo un disegno finito, che non forma né un racconto né un romanzo). Kafka ha quindi molteplici ragioni di abbandonare un testo sia quando sembra destinato a chiudersi troppo presto sia quando sembra interminabile; ma i criteri di Kafka sono interamente nuovi, e valgono per lui solo, con tutta una serie di comunicazioni fra un certo genere di testi e un altro, con reinvestimenti, scambi, ecc., in modo da costituire un rizoma, una tana, una carta di trasformazioni. Ogni scacco è qui un capolavoro, una diramazione nel rizoma.

La metamorfosi sarebbe un esempio del primo caso, ed è per questo che molti critici dicono che è l'opera più compiuta (?) di Kafka. Gregorio, abbandonato al suo divenireanimale, viene ad essere riedipizzato dalla famiglia, e condotto alla morte. La famiglia soffoca persino le potenzialità di una macchina burocratica - i tre pensionanti cacciati. Il racconto si chiude quindi in uno stato di perfezione mortuaria. Il secondo caso potrebbe esser quello delle *Indagini di un cane*, in cui Kafka vedeva il suo *Bouvard et Pécuchet* (J., 523). Ma i germi di sviluppo effettivamente presenti sono inseparabili dagli indizi macchinistici che ritmano l'oggetto delle *Indagini*: gli indizi musicali nel concatenamento dei sette cani, gli indizi scientifici nel concatenamento delle tre conoscenze. Ma, siccome questi indizi restano ancora prigionieri del divenire-animale, abortiscono. Kafka non riesce quindi a fare delle *Indagini* il suo *Bouvard et Pécuchet*; il fatto è che i cani lo mettono sulle tracce di qualcosa che *potrà cogliere solo attraverso un altro materiale*. Del terzo caso si ha un'illustrazione nella *Colonia penale*; anche qui abbiamo un germe di romanzo, e questa volta in funzione di una macchina esplicita. Ma anche questa macchina, troppo meccanica, ancora rapportata a coordinate troppo edipiche (vecchio comandante/ufficiale = padre/figlio) è destinata a non svilupparsi. E Kafka può immaginare una conclusione animale a questo testo che ritorna allo stato di racconto: in un'altra versione della *Colonia*, il viaggiatore finisce per diventare un cane e si mette a correre a quattro zampe, saltellando e affrettandosi a raggiungere il proprio posto - in

un altro frammento entra in scena una donna-serpente (J., 580). È il rovescio delle *Indagini d'un cane*: mentre là gli indizi macchinistici non riescono a uscire dal divenire-animale, qui la macchina volge a un ritornare-animale. Il quarto caso, il solo veramente positivo, riguarda i tre grandi romanzi, le tre grandi opere interminabili: in effetti, la macchina non è più meccanica e reificata, ma s'incarna in concatenamenti sociali molto complessi che permettono di ottenere, con un personale umano, con pezzi e ingranaggi umani, effetti di violenza e di desiderio inumani infinitamente più forti di quelli che Kafka aveva ottenuto con gli animali o con meccanismi isolati. Per questo è tanto importante osservare come, in uno stesso momento (quello del *Processo* per esempio), Kafka insista a descrivere dei divenire-animali che non si sviluppano in romanzi, e contemporaneamente concepisca un romanzo che continua ininterrottamente a sviluppare i suoi concatenamenti. Il quinto ed ultimo caso costituisce un po' la controprova di quanto si è detto: si ha "scacco" di romanzo non solo quando il divenire-animale continua a predominare, ma anche quando la macchina non riesce ad incarnarsi nei concatenamenti socio-politici viventi che costituiscono la materia animata del romanzo. La macchina resta così un disegno finito che non può neppure svilupparsi, qualunque sia la sua forza o la sua bellezza. È il caso della *Colonia penale*, con la sua macchina ancora troppo trascendente, troppo isolata e reificata, troppo astratta. E' il caso del mirabile testo di due pagine, *Odradek*, che descrive una macchina insolita e inutile, una bobina piatta a forma di stella, circondata da capi di filo disparati e traversata da un "piccolo perno trasversale al quale si aggiunge un altro pezzo di legno, disposto perpendicolarmente" (R., 252), perché la macchina stia insieme. È il caso di *Blumfeld*, in cui le due palle da ping-pong formano sì una macchina pura, e i due apprendisti perversi e idioti un concatenamento burocratico, ma questi temi restano ancora disgiunti, si salta dall'uno all'altro senza che essi si diffondano o penetrino l'uno nell'altro.

Ecco dunque i tre elementi della macchina da scrittura o d'espressione, nella misura in cui si definiscono con criteri interni e non attraverso un progetto di pubblicazione. Le lettere e il patto diabolico; i racconti e i divenire-animali; i romanzi e i concatenamenti macchinistici. Sappiamo che fra questi elementi si danno costantemente comunicazioni trasversali, in un senso e nell'altro. Felice, quale appare attraverso le lettere, non è animale solo in quanto, per la sua

natura sanguigna, è per il vampiro una preda d'elezione, ma anche perché c'è in lei tutto un divenir-cagna che affascina Kafka. E *Il processo* come concatenamento macchinistico moderno rimanda anch'esso a fonti arcaiche riattualizzate - processo al divenire animale, che comporta la condanna di Gregorio, processo al vampiro per il suo patto diabolico, che Kafka ha realmente vissuto, ai tempi della prima rottura con Felice, come processo all'albergo, in cui compariva davanti a una specie di tribunale domestico. Non si deve credere con ciò che vi sia una sola linea, dal vissuto delle lettere allo scritto dei racconti e dei romanzi. Esiste anche il percorso inverso e non è che da una parte o dall'altra ci sia più scritto o più vissuto. È insomma il processo come concatenamento sociopolitico e giuridico che induce Kafka a cogliere i suoi divenire-animali, a loro volta, come materia da processo e i suoi rapporti epistolari con Felice come passibili di un processo in piena regola. Così, il percorso non va soltanto dal patto diabolico delle lettere al divenire-animale dei racconti, nonché dal divenire-animale al concatenamento macchinistico dei romanzi; esso segue anche il senso inverso; i divenire-animali valgono ormai soltanto per i concatenamenti che li ispirano, concatenamenti in cui gli animali funzionano come i pezzi d'una macchina musicale, o d'una macchina di scienza, di burocrazia ecc., mentre le lettere già facevano parte d'un concatenamento macchinistico in cui i flussi s'invertivano e in cui il postino assumeva il ruolo erotico d'un ingranaggio indispensabile, d'un agente di scambio burocratico senza il quale il patto epistolare non potrebbe funzionare - quando il fattorino in sogno porta le lettere di Felice, "me ne porgeva una per mano con un movimento magnificamente preciso delle braccia che scattavano come gli stantuffi della macchina a vapore" (Lf., 65). Le componenti d'espressione comunicano continuamente fra loro e hanno la caratteristica di essere interrotte, ciascuna a suo modo, nonché di passare l'una nell'altra. Lettere fermate perché le blocca un ritorno, un processo; racconti che si fermano perché non possono svilupparsi in romanzi, tirati nei due sensi che chiudono l'uscita, altro processo; romanzi che lo stesso Kafka ferma perché sono interminabili e propriamente illimitati, infiniti, terzo processo. Mai è stata fatta un'opera così completa con movimenti che sono tutti abortiti e tutti comunicanti. Dappertutto una sola e medesima passione di scrivere; ma non la stessa. Ogni volta la scrittura varca una soglia, e non ce n'è una superiore e una inferiore. Si tratta di soglie d'intensità, che sono più alte o più basse a seconda del

senso in cui le si percorre.

Per questo è tanto inopportuno e grottesco opporre vita e scrittura in Kafka, supporre che Kafka si rifugi nella letteratura per mancanza, debolezza, impotenza di fronte alla vita. Un rizoma, una tana, ma non una torre d'avorio. Una linea di fuga, non certo un rifugio. La linea di fuga creatrice porta via tutta la politica, tutta l'economia, tutta la burocrazia e la giurisprudenza: le succhia, come il vampiro, perché emettano suoni ancora sconosciuti, che appartengono a un avvenire prossimo - fascismo, stalinismo, americanismo, *le potenze diaboliche che bussano alla porta*. Perché l'espressione precede il contenuto e se lo trascina dietro (a condizione, ovviamente, di non essere significante): vivere e scrivere, arte e vita, si oppongono solo dal punto di vista della letteratura maggiore. Kafka anche in punto di morte è traversato da un flusso di vita invincibile, che gli viene dalle lettere, dai racconti, dai romanzi, e dalla loro incompiutezza reciproca per ragioni differenti, ma comunicanti, intercambiabili. Condizioni d'una letteratura minore. Una cosa sola addolora e manda in collera Kafka, scatenando in lui l'indignazione: che lo si prenda per uno scrittore intimista, per uno che trova rifugio nella letteratura, scrittore della solitudine, della colpevolezza, dell'intima infelicità. Eppure lo sbaglio è suo, perché tutto ciò è stato da lui un po' come ostentato, per scavalcare la trappola, e per umorismo. C'è poi il riso di Kafka, un riso proprio gioioso che si spiega così male, e per le medesime ragioni. Proprio per tali stupide ragioni alcuni hanno preteso di vedere nella letteratura di Kafka un rifugio fuori della vita, un'angoscia, il segno d'un'impotenza e d'una colpevolezza, il segno d'una triste tragedia interiore. Due soli sono i principi per accostarsi veramente a Kafka: è un autore che ride, profondamente gioioso, d'una gioia di vivere, nonostante e con le sue dichiarazioni di clown, che egli tende come una trappola o come un circo. È un autore politico da cima a fondo, indovino del mondo futuro, perché ha come due poli che si appresta a unificare in un concatenamento affatto nuovo; lungi dall'essere uno scrittore chiuso fra le pareti della sua stanza, si serve di essa per un doppio flusso, quello d'un burocrate di grande avvenire, attaccato ai concatenamenti reali in via di montaggio e quello d'un nomade in fuga nel modo più attuale, che si attacca al socialismo, all'anarchia, ai movimenti sociali¹¹. La scrittura, il primato della scrittura in Kafka, significano una cosa sola: non letteratura, certo, bensì un'enunciazione che faccia tutt'uno con il desiderio, al di sopra delle leggi, degli

stati, dei regimi. Enunciazione sempre storica, politica e sociale. Una micropolitica, una politica del desiderio, che mette in causa tutte le istanze. Nessun autore è mai stato tanto comico e gioioso dal punto di vista del desiderio, tanto politico e sociale dal punto di vista dell'enunciato. Tutto è riso, a cominciare dal *Processo*. Tutto è politico, a cominciare dalle lettere a Felice.

Note

1 G. Janouch, *Colloqui*, cit.,inj., 1122; cfr. anche p. 1125: “La forma non è l'espressione del contenuto, ma soltanto il suo stimolo”.

2 Lettera a Brod, 13 luglio 1912 (E., 112).

3 Ci siamo serviti di uno studio inedito di Claire Parnet su “Il Vampiro e le lettere”, in cui il rapporto Kafka-Dracula è analizzato con molta precisione. Si vedano tutti i testi citati da Elias Canetti in *L'altro processo. Lettere di Kafka a Felice* (Guanda, Parma, 1990); ma, malgrado questi testi, sembra che Canetti non veda il processo vampiresco; Canetti parla anzi della vergogna del proprio corpo, dell'umiliazione, dell'infelicità e del bisogno di protezione provati da Kafka.

4 Si veda il mirabile testo in *Lettere a Milena* (E., 849-50). Le macchine per parlare o scrivere hanno sempre affascinato Kafka in tutti i modi possibili, burocraticamente, commercialmente, eroticamente. Felice lavorava in una ditta di “Parlografi” di cui divenne più tardi direttrice. Kafka è colto da una febbre di consigli e proposte per piazzare i dittafoini negli alberghi, negli uffici postali, nei treni, nei battelli e nei dirigibili, e per combinarli con macchine per scrivere, con “prassinoscopi”, col telefono... Kafka è evidentemente affascinato, e pensa di consolare così Felice che ha voglia di piangere: “Io sacrifico le mie notti alla tua azienda. Dammi una risposta esauriente...” (Lf., 252). Con un grande slancio commerciale e tecnico, Kafka vuole introdurre la serie delle invenzioni diaboliche nella buona serie delle invenzioni benefiche.

5 La *Carte du Tendre* è la carta del cosiddetto “Pays du Tendre”, il paese allegorico in cui ci si occupava solo d'amore immaginato da M.Ile de Scudéry e da altri scrittori del sec. xviii [N.d.T.].

6 “Diabolico in tutta innocenza” (J., 473). E, nella

Condanna, il padre dice: “Eri davvero un bambino innocente, ma ancor più un essere diabolico! E perciò sappi: ti condanno a morire affogato!” (R., 153).

7 Le lettere di Proust sono innanzitutto delle topografie d'ostacoli, sociali, psichiche, fisiche e geografiche; e gli ostacoli sono tanto più grandi quanto più il corrispondente è vicino. Ciò è evidente per le lettere a Mme Strauss che ha, come Milena, un suo aspetto di Angelo della Morte. Ma, ancor di più, nelle lettere di Proust ai suoi giovani, abbondano gli ostacoli topografici riguardanti i ruoli, ed anche le ore, i mezzi, gli stati d'animo, le condizioni, i cambiamenti. In una lettera a un giovane che Proust non sembra aver voglia di vedere a Cabourg, si legge per esempio: “Lei è libero di prendere le decisioni che crede più opportune, ma, nel caso decidesse di venire, non mi scriva, mi telegrafi che sta arrivando, se possibile con un treno che giunga qui verso le sei di sera, o anche verso la fine del pomeriggio, o dopo cena ma non troppo tardi, e non prima delle due del pomeriggio perché vorrei vederla prima che lei abbia modo di vedere qualcun altro. Ma le spiego tutto questo solo per il caso che venga...”

8 A proposito della prigionia, si veda J., 152.

9 G. Bachelard, *Lautréamont*, Paris, Minuit, 1969. Sull'azione pura, la velocità e l'attacco come caratteri dell'animale secondo Lautréamont, e sulla lentezza di Kafka intesa come esaurimento della “volontà di vivere” si veda il primo capitolo.

10 Kafka contrappone spesso due tipi di viaggio, il primo estensivo e organizzato e il secondo, intenso, a pezzi, naufragi o frammenti. Quest'ultimo viaggio può esser fatto rimanendo sul posto, nella propria camera, e risultare proprio per questo molto più intenso: “Una volta si giace accanto a questo muro, una volta accanto a quello e così la finestra ti gira intorno [...] Devo fare soltanto le mie passeggiate e ciò deve bastare, ma in compenso non c'è luogo al mondo dove io non possa fare le mie passeggiate” (J., 135). America intensiva, carta d'intensità.

11 Si veda la collera di Kafka quando si tenta di farlo passare per scrittore intimista; così, fin dalle prime lettere a Felice, egli reagisce violentemente contro i lettori o i critici che parlano innanzitutto di vita interiore. Anche in Francia i primi successi di Kafka furono fondati su questo malinteso: Kafka al contempo intimo e simbolista, allegorico e assurdo. Sarà opportuno a questo proposito rifarsi all'eccellente scritto di Marthe Robert, “Citoyen de l'utopie”, ora in *Les critiques de notre temps et Kafka*, Paris, Gamier, 1973, che riguarda appunto

le condizioni in cui è avvenuta la lettura di Kafka in Francia. L'inizio degli studi kafkiani risale al tentativo, operato da studiosi tedeschi e cechi, di far valere tanto l'appartenenza di Kafka a una burocrazia forte (Assicurazioni Generali, Istituto di Assicurazioni sociali) quanto le sue simpatie per i movimenti socialisti e anarchici praguesi - che Kafka ebbe cura di nascondere a Max Brod. I due libri di K. Wagenbach, *Kafka*, Hamburg 1964; tr. it. *Kafka*, Milano, Mondadori, 1981, e *Franz Kafka, Biografia della giovinezza. 1883-1912*, cit., sono fondamentali da questo punto di vista.

L'altro aspetto è rappresentato dal comico e dalla gioia in Kafka, ma in realtà non si distingue affatto dal primo. Si tratta cioè sempre della politica dell'enunciato e della gioia del desiderio. Anche se Kafka è malato o moribondo, anche se ostenta la colpa come un suo circo personale, per far fuggire ciò che lo infastidisce. Non è un caso che ogni interpretazione con tendenza nevrotica insista tanto su un lato tragico o angosciato quanto, e contemporaneamente, su un lato apolitico. La gaiezza di Kafka, o di ciò che Kafka scrive, non è meno importante della sua realtà e della sua portata politica. La più bella pagina del libro di Brod su Kafka è appunto quella in cui Brod racconta come gli ascoltatori ridessero alla lettura del primo capitolo del *Processo*, "di un riso irresistibile". Per noi non ci sono altri criteri del genio che questi: la politica che lo traversa e la gioia che comunica. Chiamiamo interpretazione bassa, o nevrotica, ogni lettura che riduca il genio ad angoscia, al tragico, a "faccende individuali". Nietzsche, Kafka, Beckett: chi li legge senza risate involontarie o fremiti politici deforma tutto.

In queste componenti dell'opera di Kafka - lettere, racconti, romanzi - non abbiamo tenuto conto di due elementi: da una parte dei brevissimi testi, per lo più aforismi sinistri e parabole relativamente pie, scritti per esempio nell'anno della rottura con Felice, in cui Kafka è realmente triste, stanco; quindi svogliato e incapace di scrivere. Dall'altra dei *Diari*, per motivi inversi. In effetti, i *Diari* attraversino tutto, sono il rizoma stesso. Non si può parlare di elemento nel senso di .1 spetto dell'opera, ma di elemento (nel senso di ambiente) dal quale Kafka dichiara di non voler uscire, a guisa d'un pesce. E ciò avviene perché questo elemento comunica con tutto il mondo esterno, e distribuisce il desiderio delle lettere, il desiderio dei racconti, il desiderio dei romanzi.

5. Immanenza e desiderio

La teologia negativa o dell'assenza, la trascendenza della legge, l'a priori della colpa sono temi correnti in molte interpretazioni di Kafka. I celebri testi del *Processo* (e della *Colonia penale*, o della *Muraglia cinese*) presentano la legge come pura forma vuota e senza contenuto, il cui oggetto resta inaccessibile. La legge può quindi essere enunciata solo in una sentenza, e la sentenza può essere appresa solo in una pena. Nessuno conosce l'interno della legge. Nessuno sa che cosa sia la legge nella Colonia; e gli aghi della macchina scrivono la sentenza sul corpo del condannato che non la conosce mentre gli infliggono il supplizio. L'uomo decifra la sentenza con le sue piaghe. Nella *Muraglia cinese* si legge: "Che supplizio esser governati da leggi che non si conoscono [...] e il carattere delle Leggi richiede anche il segreto sul loro contenuto" (R., 444). Kant ha dato la teoria razionale del capovolgimento, dalla concezione greca alla giudaico-cristiana della legge: la legge non dipende più da un Bene preesistente che le conferisce una materia; essa è pura forma da cui dipende il bene in quanto tale. È bene ciò che la legge enuncia, nelle condizioni formali in cui essa enuncia se stessa. Parrebbe che Kafka si iscriva in questo capovolgimento. Ma l'umorismo che ci mette è sicura testimonianza di un'intenzione ben diversa. Il problema non è per Kafka tanto quello di costruire questa immagine della legge trascendente e inaccessibile quanto di *smontare il meccanismo* d'una macchina di un ben diverso genere, che ha bisogno soltanto di questa immagine della legge per accordare i suoi ingranaggi e farli funzionare insieme "con un perfetto sincronismo" - appena questa immagine-foto si dissolve, i pezzi della macchina si disperdono come nella *Colonia*. Il *processo* va considerato come un'indagine scientifica, un resoconto di esperienze sul funzionamento d'una macchina, in cui la legge rischia di svolgere soltanto il ruolo di armatura esterna. Ecco perché i testi del *Processo* possono essere utilizzati solo con grande prudenza. Il problema non è tanto quello della loro rispettiva importanza quanto della loro distribuzione nel romanzo, così come l'ha voluta Max Brod in funzione della sua

tesi d'una teologia negativa.

Il problema riguarda soprattutto il breve capitolo finale - quello dell'esecuzione di K - e il capitolo precedente, "Nel duomo", in cui il prete pronuncia il discorso della legge. In effetti nulla ci garantisce che l'ultimo capitolo sia stato scritto alla fine del *Processo*; è anzi possibile che sia stato scritto all'inizio della stesura del romanzo, quando Kafka era ancora sotto l'effetto della rottura con Felice. È una fine prematura, di riporto, abortita. Non è possibile immaginare a quale posizione Kafka l'avesse destinata. Potrebbe essere un sogno da inserire nel corso del romanzo. Per esempio Kafka ha pubblicato a parte, con il titolo *Un sogno*, un altro frammento originariamente destinato al *Processo*. Max Brod sembra dunque su una via migliore quando avverte che *Il processo* è un romanzo interminabile, propriamente indefinito: "Siccome il processo, a quanto diceva lo stesso Kafka, non doveva arrivare mai all'ultimo appello, anche il romanzo era interminabile per definizione; poteva insomma prolungarsi all'infinito". Questo tipo di chiusura, con l'esecuzione di K, è contraddetto da tutto lo svolgimento del romanzo e dalla condizione di "rinvio illimitato" che caratterizza *Il processo*. L'imposizione dell'esecuzione di K come capitolo finale ci sembra avere un precedente illustre nella storia della letteratura, precisamente nell'operazione compiuta da coloro che hanno posto la descrizione della peste alla fine del poema di

Lucrezio. In entrambi i casi l'intenzione è quella di dimostrare che un epicureo non può all'ultimo momento che esser schiacciato dall'angoscia, o che un ebreo di Praga non può che farsi carico della colpa che lo tormenta. Quanto all'altro capitolo, "Nel duomo", il posto di rilievo che gli è stato assegnato, come se rappresentasse la chiave del romanzo, o costituisse una pre-conclusione di carattere religioso, è anch'esso contraddetto dal contenuto stesso dell'episodio: il discorso del guardiano della legge rimane assai ambiguo, e K si accorge che il prete che lo tiene è un membro dell'apparato giudiziario, il cappellano delle carceri, uno dei tanti elementi della serie, senza alcun privilegio, poiché la serie non ha alcuna ragione di finire con lui. Si può seguire la proposta di Uyttersprot, che preferisce spostare il capitolo, mettendolo prima di quello intitolato "L'avvocato. L'industriale. Il pittore"¹.

Dal punto di vista di una supposta trascendenza della legge, deve esserci un certo tipo di rapporto necessario della legge con la colpevolezza, con l'inconoscibile, con la sentenza o

l'enunciato. La colpevolezza deve essere in effetti l'a priori che corrisponde alla trascendenza, per tutti o per ciascuno, colpevole o innocente. La legge, non avendo oggetto ma essendo pura forma, non può appartenere al dominio della conoscenza bensì esclusivamente a quello della necessità pratica assoluta: il prete del duomo spiega appunto che "non si deve credere che tutto [ciò che dice il guardiano] è vero, si deve credere soltanto che tutto è necessario" (P., 525). Non avendo oggetto di conoscenza, infine, la legge non si determina che enunciandosi, e non si enuncia che nell'atto del castigo: enunciato sul vivo del reale, sulla carne e sul corpo; enunciato pratico, che si oppone ad ogni proposizione speculativa. Sono tutti temi ben presenti nel *Processo*. Ma sono appunto questi temi che vengono a subire uno *smontaggio* minuzioso, e persino una demolizione, attraverso la lunga sperimentazione di K. Il primo aspetto dello smontaggio consiste nell'"eliminare a priori ogni idea di colpa" - idea che fa già parte dell'accusa stessa. La colpevolezza è sempre e soltanto il movimento apparente in cui i giudici e persino gli avvocati vi confinano per impedirvi di compiere il movimento reale, in altre parole di occuparvi della vicenda che vi riguarda². In secondo luogo K si accorgerà che, se la legge resta inconoscibile, non è perché si sia ritirata nella sua stessa trascendenza, ma semplicemente perché è svuotata di ogni interiorità; è sempre nell'ufficio accanto, o dietro quella porta, all'infinito (lo si capiva già dal primo capitolo del *Processo*, in cui tutto si svolgeva nella "stanza accanto"). Infine, non è la legge che si enuncia in virtù delle esigenze della sua finta trascendenza, è quasi l'opposto, è l'enunciato, è l'enunciazione a far legge, in nome d'un potere immanente di colui che enuncia: la legge si confonde con ciò che dice il guardiano, e *gli scritti precedono la legge* invece di esserne l'espressione necessaria e derivata.

La trascendenza della legge, l'interiorità della colpevolezza, la soggettività dell'enunciazione sono i temi che più disturbano in molte interpretazioni di Kafka, e sono collegati con tutte le stupidaggini che si sono scritte sull'allegoria, la metafora, il simbolismo kafkiano, nonché con l'idea del tragico, del dramma interiore, del tribunale intimo e via dicendo. In realtà, è lo stesso Kafka a gettare l'amo. Anche e soprattutto a Edipo. Non per compiacenza, certo, ma perché vuole farne un uso tutto speciale, in favore del suo progetto "diabolico". È assolutamente vano individuare un tema in uno scrittore se non ci si domanda quale precisa importanza abbia nell'opera, cioè, esattamente, *come funzioni* - e non quale ne sia il "senso".

Di legge, colpevolezza e interiorità Kafka ha realmente molto bisogno, come del movimento apparente della sua opera. Movimento apparente, peraltro, non significa affatto maschera, una cosa che ne nasconda un'altra. Il movimento apparente indica piuttosto dei punti di svitamento, di smontaggio che devono guidare la sperimentazione per mostrare i movimenti molecolari e i concatenamenti macchinistici la cui "apparenza" risulta di fatto globalmente. Si può dire che legge, colpevolezza e interiorità siano dappertutto. Ma basta considerare un pezzo determinato della macchina di scrittura (anche semplicemente i tre ingranaggi principali, lettere-racconti-romanzi) per vedere che anche questi temi non stanno da nessuna parte e non funzionano affatto. È vero che ogni ingranaggio ha una tonalità affettiva principale; ma, nelle lettere, esso è costituito dalla paura, non certo dalla colpevolezza. Paura che la trappola si richiuda su di lui, paura di un ritorno di flusso, paura del vampiro d'esser sorpreso in pieno giorno dal sole, dalla religione, dall'aglio, dal palo (Kafka dimostra una gran paura della gente e di ciò che sta per succedere, nelle sue lettere: colpa e umiliazione sono cose ben diverse). Nei racconti di divenire-animale la molla principale è invece la fuga, che è anch'essa una tonalità affettiva, priva d'ogni rapporto con la colpevolezza e ben distinta dalla paura - il divenire-animale vive nella fuga più che nella paura: la bestia della *Tana* non ha veramente paura, e neppure gli sciacalli, che vivono piuttosto in una stupida speranza; i cani musicanti d'altra parte non possono aver paura: "chi osava tanto e di tanto era capace non poteva più aver paura" (R., 463). Nei romanzi, infine, è curioso sino a che punto K non si senta colpevole, e non abbia paura o non prenda la fuga. Egli si dimostra anzi audacissimo, presenta una nuova tonalità, molto bizzarra, un senso dello smontaggio che è insieme giuridico e ingegneresco, un sentimento vero e proprio, un *Gemut*. Paura, fuga e smontaggio vanno pensate come tre passioni, tre intensità corrispondenti al patto diabolico, al divenire animale, ai concatenamenti macchinistici e collettivi.

Dovremo insomma difendere le interpretazioni realistiche e sociali di Kafka? Evidentemente sì, dal momento che sono molto più vicine ad una non-interpretazione e che è sempre meglio parlare dei problemi di una letteratura minore, della situazione d'un ebreo a Praga, dell'America, della burocrazia e dei grandi Processi che d'un Dio assente. Ci si obietterà forse che l'America di Kafka è irreale, che lo sciopero a New York resta del tutto indeterminato, che le più dure condizioni di

lavoro non suscitano nel protagonista alcuna indignazione, che anche l'elezione del giudice finisce per cadere nel *nonsense*. È stato giustamente notato che in Kafka non c'è mai *critica*; anche nella *Muraglia cinese*, il partito di minoranza può supporre che la legge sia solo un atto arbitrario della "nobiltà", ma non ne fa un motivo d'odio, che anzi "è rimasto così esiguo appunto perché riconosce pienamente la nobiltà e il suo diritto di esistere" (R., 446). Nel *Processo* K non si scaglia mai contro la legge e si schiera volentieri dalla parte del potente o del carnefice: dà uno spintone a Franz che sta per essere flagellato, terrorizza un imputato prendendolo per un braccio, si prende gioco di Block dall'avvocato. Nel *Castello*, K, quando può, minaccia e punisce volentieri. Ma è questo un buon motivo per concludere che, non essendo un buon "critico del suo tempo", Kafka dirige la sua "critica contro se stesso", facendo appello all'unico tribunale che gli sia accessibile, quello "interiore"? Sarebbe davvero grottesco, perché con ciò si farebbe della critica una dimensione della rappresentazione: se non è esterna, non può che essere interna. Si tratta invece di ben altro. Kafka si propone di estrarre dalle rappresentazioni sociali i concatenamenti d'enunciazione e i concatenamenti macchinistici, per poi smontarli. Già nei racconti di animali Kafka tracciava delle linee di fuga, ma non fuggiva "fuori del mondo", anzi, erano proprio il mondo e la rappresentazione del mondo che egli *faceva fuggire* (un tubo perde, fa fuggire acqua) e trascinava su queste linee. Si trattava di parlare e di vedere come un maggiolino, come uno scarabeo. A maggior ragione, nei romanzi, lo smontaggio dei concatenamenti fa fuggire la rappresentazione sociale, in modo molto più efficace di una "critica", ed opera una riterritorializzazione del mondo che è in se stessa politica e non ha nulla a che vedere con un'operazione intimista³.

La scrittura ha una doppia funzione: trascrivere in concatenamenti e smontare i concatenamenti stessi, ma le due operazioni non ne costituiscono in realtà che una sola. È per questo che attraverso tutta l'opera di Kafka cercavamo di distinguere delle istanze in qualche modo incastrate fra loro: prima gli *indizi macchinistici*, quindi le *macchine astratte*, infine i *concatenamenti di macchina*. Gli indizi macchinistici sono i segni d'un concatenamento che non è ancora sciolto né smontato per se stesso, perché si hanno soltanto i pezzi che lo compongono senza neppur sapere come vanno sistemati. Tali pezzi sono per lo più degli esseri viventi, degli animali, ma valgono propriamente solo come parti o configurazioni mobili

del concatenamento che li supera, concatenamento che rimane avvolto di tutto il suo mistero nel momento stesso in cui essi ne sono già gli operatori o gli esecutori. I cani musicanti sono realmente i pezzi del concatenamento musicale e producono baccano con il loro “modo di alzare e posare i piedi, certi movimenti del capo, il modo di correre e di star fermi, di aggrupparsi, le loro combinazioni quasi di danza” (R., 461), ma essi funzionano soltanto da indizi, poiché non parlano né cantano e in complesso tacciono per tutto il tempo con una terribile ostinazione. Questi indizi macchinistici (e non allegorici o simbolici) si sviluppano particolarmente nei divenire-animali e nei racconti d’animali. *La metamorfosi* costituisce un concatenamento complesso che ha in Gregorio-animale e nella sorella musicista i suoi indizi-elementi, nel cibo, nel suono, nella foto, nella mela gli indizi-oggetto e gli indizi-configurazioni nel triangolo familiare e in quello burocratico. La testa bassa che si rialza, il suono che si sovrappone alla voce e la fa deragliare, funzionano anch’essi come indizi dello stesso tipo, nella maggior parte dei racconti. Si hanno dunque indizi macchinistici quando una macchina sta per essere montata e funziona già senza che ancora si sappia come procedano le parti disparate che la compongono e la fanno funzionare. Ma, sempre nei racconti, appare anche il caso inverso: *macchine astratte* sorgono per se stesse e senza indizi, tutte montate, ma questa volta non hanno, o non hanno più, un funzionamento regolare. Ne sono un esempio la macchina della *Colonia penale*, che risponde alla Legge del vecchio comandante e non sopravvive al proprio smontaggio, o il rocchetto chiamato Odradek, del quale “si sarebbe tentati di credere che [...] abbia avuto un tempo una qualche forma razionale e che ora si sia rotto. Ma non sembra che sia così [...] l’insieme appare privo di senso ma, a suo modo, completo” (R., 252), o le palline da ping-pong di Blumfeld. Ora, pare che la rappresentazione della legge trascendente, con il suo seguito di colpa e di inconoscibilità, sia una macchina astratta di questo tipo. Se la macchina della *Colonia penale*, in quanto rappresentante della legge, sembra arcaica e superata, ciò non è affatto dovuto, come spesso si è detto, al fatto che ci sia una nuova legge più moderna ma al fatto che la forma della legge in generale è inseparabile da una macchina astratta autodistruttiva, che non può svilupparsi concretamente. Perciò ci era sembrato che i racconti si trovino a dover affrontare due pericoli, che li bloccano o costringendoli a rimanere incompiuti o impedendo loro di svilupparsi in romanzi, e ciò

sia che dispongano soltanto di indizi macchinistici di montaggio, per vivi che siano; sia che mettano in scena macchine astratte già montate, morte, che non riescono a inserirsi concretamente - si noti peraltro che Kafka pubblica di buon grado i suoi testi sulla legge trascendente in racconti brevi che estrae da una raccolta.

Rimangono ora i concatenamenti macchinistici come oggetto di romanzo. Questa volta gli indizi macchinistici non sono più animali; si raggruppano, danno luogo a delle serie, si mettono a proliferare, comportano figure umane, o ritagli di figure, d'ogni genere. D'altra parte, la macchina astratta muta singolarmente; non è più reificata e separata, non esiste più al di fuori dei concatenamenti concreti, sociopolitici, che l'incarnano; essa filtra al loro interno e ne misura unicamente il tenore macchinistico. Il concatenamento, infine, non vale come una macchina in corso di montaggio, dal funzionamento misterioso, né come una macchina già montata, che non funziona o che ha smesso di funzionare; esso vale solo per lo *smontaggio* che opera della macchina e della rappresentazione e, funzionando attualmente, funziona solo in e attraverso il proprio smontaggio. Esso nasce da questo smontaggio - Kafka non si interessa mai del montaggio della macchina. Questo metodo di smontaggio attivo non passa attraverso la critica, che appartiene ancora alla rappresentazione. Esso consiste semmai nel prolungare, nell'accelerare tutto un movimento che traversa già il campo sociale. Opera in un virtuale già reale senza essere attuale - le potenze diaboliche dell'avvenire che per il momento si limitano a bussare alla porta. Il concatenamento non si scopre in una critica sociale ancora codificata e territoriale, ma in una decodifica, in una deterritorializzazione, e nell'accelerazione romanzesca di questa decodifica e deterritorializzazione - come per la lingua tedesca, andare sempre più avanti in questo movimento che trascina con sé il campo sociale. È questo un procedimento molto più intenso d'ogni critica. È lo stesso K a dirlo: si vuole trasformare ciò che è ancora soltanto un *procedimento* nel campo sociale in una *procedura* come movimento virtuale infinito, che dà al limite il concatenamento macchinistico del *processo* come reale a venire e già dato⁴. L'insieme dell'operazione è ciò che si chiama un processo evolutivo, propriamente interminabile. Marthe Robert ha sottolineato il legame fra processo in senso giuridico e processo evolutivo, e non si tratta certo d'un processo mentale, psichico, interiore.

Sono questi i caratteri nuovi del concatenamento

macchinistico del romanzo, differenziati dagli indizi e dalle macchine astratte. Essi non impongono tanto una interpretazione o una rappresentazione sociale di Kafka quanto una sperimentazione, un protocollo socio-politico. La questione diviene quindi la seguente: come funziona il concatenamento, dato che funziona realmente nel reale? a quale funzione presiede? (Solo in seguito ci si chiederà in cosa esso consista e di quali elementi e legami si componga). Dobbiamo quindi seguire a più livelli l'andamento del *Processo* nel suo insieme, tenendo conto e dell'obiettivo incertezza sul preteso ultimo capitolo, e della certezza che il penultimo, "Nel duomo", è stato, più o meno volontariamente, mal sistemato da Brod. Ad una prima impressione tutto è falso nel *Processo*: anche la legge, contrariamente a quella kantiana, innalza la menzogna a regola universale. Gli avvocati sono falsi avvocati, i giudici falsi giudici, avvocati fasulli, impiegati venali e infedeli, o almeno tanto subalterni da nascondere le vere istanze e "le corti inaccessibili" che non si lasciano più rappresentare. Tuttavia, se questa prima impressione non è definitiva, lo si deve al fatto che c'è una potenza del falso, e che non è lecito pesare la giustizia con il metro del vero e del falso. Così la seconda impressione è molto più importante: *là dove si credeva che ci fosse legge, c'è invece desiderio, e desiderio soltanto*. La giustizia è desiderio, non legge. Tutti sono funzionari della giustizia: non solo i semplici uditori, non solo il prete e il pittore, ma le donne equivocate e le ragazzine perverse che occupano tanta parte del *Processo*. Il libro di K, nel duomo, non è un libro di devozioni, ma un album dei principali monumenti della città, e il libro del giudice è pieno di figure oscene. La legge scritta su un libro porno. Non si tratta più, a questo punto, di suggerire un'eventuale falsità della giustizia, ma di sottolinearne il carattere desiderante: gli imputati sono per principio i più belli, li si riconosce per la loro strana bellezza. I giudici si comportano e ragionano "come bambini". Succede che un semplice scherzo disorienta la repressione. La giustizia non è necessità, e Titorelli la dipinge allegoricamente come fortuna cieca, desiderio alato. Non è volontà stabile ma desiderio mobile. È curioso, dice K, la giustizia non dovrebbe muoversi, per non turbare le sue bilance. Ma, come il prete spiega in un'altra occasione: "Il tribunale non ti chiede nulla. Ti accoglie quando vieni, ti lascia andare quando vai" (P., 526). Le donne non sono equivocate perché nascondono la loro qualifica di ausiliarie della giustizia, che anzi esse si rivelano ausiliarie perché fanno godere allo stesso modo giudici,

avvocati ed imputati, di un solo e medesimo desiderio polivoco. Tutto *Il processo* è percorso da una polivocità di desiderio che conferisce ad esso la forza erotica. La repressione non appartiene alla giustizia senza essere essa stessa desiderio, che coinvolge sia colui che reprime sia colui che è represso. E le autorità giudiziarie non sono di quelle che cercano i delitti, ma di quelle che “*sono attratte e chiamate in causa dal delitto*”. Esse frugano, rovistano, sondano; sono cieche e non ammettono prova alcuna ma prendono in considerazione specialmente gli incidenti di corridoio, i bisbigli di sala, le confidenze d'ufficio, i rumori dietro la porta, i mormorii fra le quinte, tutti i micro-eventi che esprimono il desiderio e i suoi casi.

Se la giustizia non si lascia rappresentare, ciò si deve al fatto che essa è desiderio. Il desiderio non è mai su una scena, in cui apparirebbe ora come un partito opposto a un altro (il desiderio contro la legge), ora come presente da entrambi i lati sotto l'effetto d'una legge superiore che ne regolerebbe la distribuzione e la combinazione. Pensiamo alla rappresentazione tragica secondo Hegel. Antigone e Creonte si muovono sulla scena come due “partiti”. Ed è proprio così che K immagina ancora la giustizia al momento del primo interrogatorio; secondo K ci sarebbero due lati, due partiti, uno forse più favorevole al desiderio, l'altro alla legge. Quanto alla loro distribuzione, poi, essa in ogni modo dipenderebbe da una legge superiore. Ma K si accorge che le cose non stanno così; l'importante non è quello che accade in tribuna, né i movimenti complessivi dei due partiti, ma le agitazioni molecolari che mettono in gioco, i corridoi, le quinte, le porte dietro e le stanze accanto. Il teatro di *America* è tutto una immensa quinta, un immenso corridoio che ha abolito ogni spettacolo e ogni rappresentazione. In politica, è la stessa cosa - lo stesso K paragona la scena del tribunale a una riunione politica, e più precisamente a un *meeting* socialista. Anche in quest'ultimo caso, l'importante non è quello che avviene sulla tribuna, dove si dibattono soltanto questioni d'ideologia. La legge, appunto, è una di esse. In tutte le opere di Kafka, dal *Processo* alla *Muraglia cinese*, la legge è pensata in rapporto a differenti “partiti” di commentatori. Ma, politicamente, l'importante avviene sempre altrove, nei corridoi del congresso, nei retroscena del *meeting*, in cui si affrontano i veri problemi immanenti di desiderio e di potere - il problema effettivo della “giustizia”.

Occorre quindi più che mai rinunciare all'idea di una

trascendenza della legge. Se le istanze ultime sono inaccessibili e non si possono rappresentare non è in funzione di una gerarchia infinita propria della teologia negativa, ma in funzione di una *contiguità del desiderio* la quale fa sì che ciò che accade sia sempre nell'ufficio accanto: la contiguità degli uffici e la segmentarietà del potere sostituiscono la gerarchia delle istanze e l'eminenza del sovrano - già il castello appariva come un'accozzaglia di catapecchie segmentali e contigue, sul tipo della burocrazia asburgica e del mosaico di nazioni dell'impero austriaco. Se tutti, dal prete alle ragazzine, appartengono alla giustizia, e ne sono ausiliari, non è in virtù della trascendenza della legge ma dell'immanenza del desiderio. Ed è appunto a questa scoperta che arrivano ben presto l'indagine e la sperimentazione di K. Mentre lo zio lo invita a prendere sul serio il processo consultandosi con un avvocato per passare attraverso tutte le strettoie della trascendenza, K s'accorge che non deve lasciarsi rappresentare, che non ha bisogno di rappresentanti perché nessuno deve interporre fra lui e il suo desiderio. Egli troverà la giustizia muovendosi, passando di stanza in stanza, seguendo il suo desiderio. Egli prenderà in mano la macchina d'espressione, redigerà l'istanza, scriverà all'infinito, chiederà un permesso per dedicarsi completamente a questo lavoro "quasi interminabile". In questo senso il *Processo* è un romanzo interminabile. *Un campo illimitato d'immanenza invece d'una trascendenza infinita*. La trascendenza della legge era un'immagine, una foto delle altezze; ma la giustizia è invece come il suono (l'enunciato) che non cessa di filare. *La trascendenza della legge era macchina astratta, ma la legge non esiste che nell'immanenza del concatenamento macchinistico della giustizia*. Il processo è la frantumazione di ogni giustificazione trascendentale. Non c'è niente da giudicare nel desiderio, anche il giudice è tutto impastato di desiderio. La giustizia è soltanto il processo immanente del desiderio. Il processo stesso è un *continuum*, ma un *continuum* fatto di contiguità. Il contiguo non si oppone al continuo, tutt'altro; esso ne è la costruzione locale, indefinitamente prolungabile, quindi anche lo smontaggio - sempre l'ufficio accanto, la stanza attigua. Barnabas "penetra in certi uffici, ma solo in quelli; al di là vi sono delle barriere e dietro a queste altri uffici. Non gli si vieta espressamente di entrare [...] Non devi immaginarti queste barriere come un limite ben definito [...]. Certe barriere egli le può oltrepassare, e non sono diverse da quelle che non ha ancora varcate" (P., 754). La giustizia è questo *continuum* del desiderio, con limiti mobili e sempre

spostati.

È questo processo, questo *continuum*, che il pittore Titorelli analizza sotto il nome di rinvio illimitato. Testo determinante del *Processo*, che fa di Titorelli un personaggio speciale. Il pittore distingue fra tre casi possibili, in linea di principio: l'assoluzione definitiva, l'assoluzione apparente e il rinvio illimitato. Il primo caso non si è mai verificato, poiché implicherebbe la morte o l'abolizione del desiderio giunto al termine del suo processo. Il secondo caso, invece, corrisponde alla macchina astratta della legge e si definisce, in effetti, attraverso l'opposizione dei flussi, l'alternanza dei poli, la successione dei periodi: un contro-flusso di legge per un flusso di desiderio, un polo di fuga per un polo di repressione, un periodo di crisi per un periodo di compromesso. Pare quasi che la legge formale a volte si ritiri nella sua trascendenza lasciando un campo provvisoriamente libero al desiderio-materia, a volte faccia emanare dalla sua trascendenza le ipostasi gerarchizzate capaci di soffocare e reprimere il desiderio — e in effetti ci sono molte letture neo-platoniche di Kafka. In due diverse maniere questo stato, o piuttosto questo ciclo dell'assoluzione apparente corrisponde alla situazione di Kafka nelle lettere o nei racconti d'animali e nei divenire-animali. Il processo all'albergo, a proposito di Felice, è il contraccolpo della legge in reazione al colpo delle lettere, il processo al vampiro che sa benissimo come la sua assoluzione non possa essere che apparente. E il processo al divenire-animale, venendo dopo il polo positivo della linea di fuga, è il polo negativo della legge trascendente che di nuovo ostruisce l'uscita e manda l'ipostasi familiare a riacciuffare il colpevole - riedipizzazione di Gregorio, la mela platonica che gli butta addosso il padre.

Ma non è una mela che K mangia all'inizio del *Processo*, in un collegamento interrotto che si instaura con *La meta-morfosi*? In effetti tutta la storia di K si riduce al modo in cui egli penetra progressivamente nel rinvio illimitato, rompendo con le formule di assoluzione apparente. Egli esce così dalla macchina astratta della legge che oppone la legge al desiderio come lo spirito al corpo o la forma alla materia per entrare nel concatenamento macchinistico della giustizia, cioè nell'immanenza reciproca di una legge decodificata e di un desiderio deterritorializzato. Ma cosa significano termini come "rinvio" e "illimitato"? Se K rifiuta l'assoluzione apparente, non lo fa perché spera in un'assoluzione reale, e tanto meno nella intima disperazione d'una colpevolezza che vuole

alimentarsi di se stessa. Perché la colpa è tutta dalla parte dell'assoluzione apparente. Di essa si può anzi dire che è infinita e insieme limitata, discontinua. È infinita in quanto circolare, assicurando la "circolazione degli atti fra gli uffici", in un ampio cerchio. Ma è limitata e discontinua perché il capo d'accusa s'allontana o si avvicina seguendo questa circolazione, "e così fa la spola di qua e di là con maggiori o minori oscillazioni, con grandi o piccoli intoppi" (P., 465): flussi opposti, poli opposti, periodi opposti di innocenza e di colpevolezza, di libertà e di ulteriori arresti. Poiché l'assoluzione reale è fuori discussione, la questione dell'innocenza "o" della colpevolezza si sposta tutta sull'assoluzione apparente che determina i due periodi discontinui e il capo-volgimento dell'uno nell'altro. L'innocenza peraltro è un'ipotesi ancora più perversa di quella della colpevolezza. Innocente o colpevole non è la questione di Kafka ma dell'infinito. Diciamo invece che il rinvio è finito, illimitato e continuo. È finito perché non c'è più trascendenza e perché opera per segmenti: l'imputato non è più costretto a fare passi fastidiosi né ha da temere un brusco capovolgimento (una circolazione ovviamente sussiste anche in questo caso, ma "entro la piccola cerchia alla quale fu artificiosamente limitato il processo" [P., 467], e inoltre questa piccola circolazione non è che parvenza, un residuo dell'assoluzione apparente). Il rinvio è poi illimitato e continuo perché aggiunge senza sosta un segmento all'altro, in contatto con l'altro, contiguo all'altro, operando pezzo per pezzo allo scopo di respingere il limite sempre più indietro. La crisi è continua perché è sempre a lato che ciò avviene. Il "contatto" con la giustizia, la contiguità, ha sostituito la gerarchia della legge. Il rinvio è perfettamente positivo e attivo e fa tutt'uno con lo smontaggio della macchina, con la composizione del concatenamento, un pezzo sempre accanto all'altro. È il processo in se stesso, il tracciato del campo d'immanenza⁵. E nel *Castello* è ancora più evidente sino a che punto K sia unicamente desiderio. Uno solo è il problema del *Castello*: stabilire o mantenere un "contatto" con il castello, stabilire o mantenere un "legame".

Note

1 Cfr. H. Uyttersprot, *Eine neue Ordnung der Werke Kafkas?*, Anvers 1957.

2 “Se voleva arrivare a qualche risultato bisognava prima di tutto respingere fin da principio ogni eventuale idea di colpa. Una colpa non c’era. Il processo non era che un grosso affare, come egli ne aveva già conclusi tante volte a vantaggio della banca, un affare in cui, come di norma, stavano in agguato diversi pericoli che bisognava appunto stornare” (P., 435).

3 L’intimismo piccolo borghese e l’assenza di ogni critica sociale saranno i principali temi dell’opposizione dei comunisti nei confronti di Kafka. Tutti ricordano l’inchiesta del settimanale “Action”, nel 1946, sul tema “Un rogo per Kafka?”. Poi, in un clima fattosi più duro, Kafka fu denunciato con sempre maggior violenza come antisocialista attivo, per la presunta lotta ch’egli avrebbe condotto contro il proletariato attraverso il suo spietato ritratto della burocrazia. Nel 1962, al Congresso della Pace di Mosca, Sartre intervenne per chiedere una analisi più corretta dei rapporti fra cultura e politica, con speciale riferimento al caso di Kafka. Sempre su Kafka, si tennero alcuni anni dopo (nel 1963 e nel 1965) due convegni a Lidice, in Cecoslovacchia. Gli iniziati videro in ciò il segno d’un profondo mutamento; e, in effetti, si ebbero in questa occasione alcune importanti comunicazioni di Goldstucker, di Fischer e di Karst. Ma al congresso non parteciparono studiosi russi, e l’eco sulla stampa specializzata fu assai ridotta. Dei colloqui si parlò molto solo nella R.D.T. e in termini negativi. Gli incontri di Lidice, e l’influenza di Kafka, furono anzi denunciati più tardi come una delle cause della cosiddetta “primavera di Praga”. Afferma Goldstucker: “Io e Ernst Fischer fummo accusati d’aver voluto eliminare dallo spirito degli uomini socialisti il *Faust* di Goethe, simbolo della classe operaia, per sostituirlo con il triste eroe di Kafka, Gregorio Samsa trasformato in scarafaggio”. Goldstucker fu costretto ad emigrare in Inghilterra, Karst in America. A proposito di tali questioni, delle posizioni assunte dai vari governi dei paesi dell’Est, e delle recenti dichiarazioni di Karst e di Goldstucker, si veda l’eccellente articolo di Antonin Liehm, *Franz Kafka dix ans après*, “Les Temps modernes”, luglio 1973, n. 323 bis. [Gli atti del primo convegno di Lidice sono stati pubblicati in italiano, in una edizione curata da Saverio Vertone dal titolo *Franz Kafka da Praga 1963: una serie di rapporti della cultura marxista sulla vita e sull’opera di Kafka*, Bari, De Donato, 1966 - N.d.T.]

4 “Lei può obiettare che questo non è affatto un procedimento e ha perfettamente ragione perché è un procedimento solo se lo riconosco per tale” (P., 355)

5 Ci sembra del tutto inesatto definire il rinvio illimitato come uno stato di "turbamento", di "indecisione" o di "cattiva coscienza".

6. Proliferazione delle serie

Come il concatenamento funzioni si spiega solo se si smontano e considerano gli elementi che lo compongono e la natura dei legami che gli sono propri. I personaggi del *Processo* appaiono in una grande serie che prolifera senza sosta: tutti in effetti sono o funzionari o ausiliari della giustizia (come nel *Castello* tutti hanno a che fare col castello), e non solo i giudici, gli avvocati, gli uscieri, i poliziotti, gli imputati, ma persino le donne, le ragazze, il pittore Titorelli, lo stesso K. La grande serie si suddivide poi in sotto-serie, ciascuna delle quali ha, per parte sua, una specie di proliferazione schizofrenica illimitata. Block per esempio arriva ad impiegare simultaneamente sei avvocati, e ancora non bastano; Titorelli tira fuori una serie di quadri assolutamente identici; K incontra sempre, ad ogni passo, strane ragazze, tutte pressappoco del medesimo tipo (Elsa, l'amica dei giorni precedenti il processo, cameriera di *cabaret*; la signorina Burstner, una dattilografa destinata a non resistergli a lungo; la lavandaia amante del giudice e moglie dell'usciera; Leni, l'infermiera-serva-segretaria dell'avvocato; le ragazzine nello studio di Titorelli). Ora, la prima caratteristica di queste serie proliferanti è che esse sono destinate a sbloccare una situazione che, altrimenti, finirebbe in un vicolo cieco.

I duetti e i terzetti sono sempre stati frequenti in Kafka, e non si confondono mai. La triangolazione del soggetto, d'origine familiare, consiste nel fissarne la *posizione* in rapporto agli altri due termini rappresentati (padre-madre-figlio). Lo sdoppiamento del soggetto in soggetto d'enunciazione e d'enunciato concerne il *movimento* del soggetto in uno dei suoi due rappresentanti, o in tutti e due insieme: così egli è fraterno, persino nell'odio, piuttosto che parentale; e professionale, persino nella rivalità, piuttosto che familiare. I doppi di Kafka sono per lo più due fratelli o due burocrati: a volte i due membri del duetto fanno insieme gli stessi movimenti, a volte invece uno si muove mentre l'altro sta fermo¹. Resta comunque il fatto che duetti e terzetti si compenetrano. Quando uno dei doppi resta immobile

contentandosi di trasferire il movimento sull'altro, pare che questa inerzia propriamente burocratica tragga la sua origine dal triangolo familiare, nella misura in cui esso tiene il bambino immobile e lo condanna alla fantasticheria. Kafka dice a questo proposito che lo spirito burocratico è la virtù sociale che deriva direttamente dall'educazione familiare². Nell'altro caso invece, quando cioè i doppi fanno insieme il movimento, la loro attività stessa presuppone un terzo termine, come un capufficio da cui dipendere. Perciò Kafka presenta costantemente dei terzetti, delle triangolazioni formalmente burocratiche. I due burocrati sono le emanazioni necessarie di un terzo superiore, di cui sono il braccio destro e sinistro. Inversamente quindi, se il doppio burocratico rimanda al triangolo familiare, quest'ultimo a sua volta può essere sostituito da triangoli burocratici. E tutte queste figure si complicano ulteriormente in Kafka. A volte in un triangolo familiare dato - è il caso della *Metamorfosi* - si aggiunge o si sostituisce un termine d'altra natura: il procuratore arriva dietro la porta di Gregorio e entra nella famiglia. Ma a volte è addirittura un terzetto di burocrati che si installa e prende il posto della famiglia, sia pure provvisoriamente: l'introduzione del procuratore, nella *Metamorfosi*, non ha fatto che preparare questo momento. A volte poi, come all'inizio del *Processo*, non si ha un triangolo familiare preesistente (il padre è morto, la madre è lontana) ma si assiste prima all'intrusione di un termine, poi di un altro, che funzionano come doppi polizieschi, quindi alla loro triangolazione attraverso un terzo termine, il brigadiere. E si hanno così le metamorfosi di questo triangolo non familiare che diviene di volta in volta triangolo burocratico degli impiegati di banca, triangolo locativo dei vicini *voyeurs*, triangolo erotico della signorina Burstner e dei suoi amici in una foto.

Con queste nostre descrizioni, troppo complicate, e con le distinzioni che introduciamo fra un caso e l'altro, ci proponiamo unicamente di mostrare che, per ciò che riguarda sia i doppi sia i triangoli, nonché i rimandi e le compenetrazioni che avvengono fra loro, qualcosa resta bloccato. Perché due o tre, e non di più? Perché due rimanda a tre, e viceversa? Come impedire che un altro termine eventuale, per esempio la sorella nella *Metamorfosi*, non si faccia anch'esso sdoppiare e triangolare? Scacco delle lettere a questo proposito, malgrado il tentativo operato da Kafka per introdurre Grete Bloch e uscire dal rapporto duale. E scacco anche dei racconti d'animali, malgrado il tentativo di Gregorio

di uscire dalla triangolazione.

È questo uno dei principali problemi risolti dai romanzi illimitati: i doppi e i triangoli che persistono nei romanzi di Kafka sono solo all'inizio; e sin dall'inizio sono tanto vacillanti, tanto elastici e trasformabili che sono pronti ad aprirsi su serie che ne spezzano la forma facendone scoppiare i termini. Proprio il contrario della *Metamorfosi*, in cui la sorella si trovava bloccata insieme al fratello da un ritorno trionfante della più esclusiva triangolazione familiare. Il problema non è quello di sapere se *La metamorfosi* sia un capolavoro. Certo lo è, ma la cosa non soddisfa Kafka, poiché *La metamorfosi* racconta anche ciò che gli impedisce di fare un romanzo. Kafka non avrebbe sopportato di fare un romanzo familiaristico o coniugale, una Saga dei Kafka, e neppure delle Nozze campestri. Ora, già in *America* egli aveva preannunciato la sua soluzione delle serie proliferanti, soluzione che nel *Processo* e più tardi nel *Castello* dimostra di possedere pienamente. Ma, a questo punto, non c'è alcuna ragione per cui il romanzo debba terminare. (A meno di fare come Balzac, Flaubert o Dickens; ma, per quanto li ammiri, Kafka non vuole neppure questo. Non sa che farsene d'una genealogia, anche sociale, alla Balzac; d'una torre d'avorio alla Flaubert, o dei "blocchi" alla Dickens, perché lui ha del blocco un'altra concezione. L'unico che accetterebbe come maestro è Kleist, e anche Kleist detestava i maestri; ma Kleist è ancora qualcosa di diverso, per quanto profonda sia l'influenza che ha esercitato su Kafka. Bisognerebbe parlarne in altro luogo e con altri termini. Il problema di Kleist non è quello di sapere "Che cos'è una letteratura minore e, quindi, politica e collettiva?" ma "Che cos'è una letteratura di guerra?" È un problema non privo di rapporti con quello di Kafka, ma non è lo stesso, tuttavia.)

Trasformando i triangoli sino all'illimitato, facendo proliferare i doppi sino all'indefinito, Kafka si apre un campo d'immanenza destinato a funzionare come uno smontaggio, un'analisi, una prognosi delle forze e delle correnti sociali, delle potenze che ai suoi tempi si limitano ancora a bussare alla porta - la letteratura ha senso solo se la macchina d'espressione precede e trascina con sé i contenuti. A un certo livello, poi, non c'è neppure bisogno di passare per dei doppi o dei triangoli; un personaggio di base si mette a proliferare direttamente - Klammer, per esempio, o, a maggior ragione, K. Ed ecco che i termini tendono a distribuirsi su una linea di fuga, a filare su di essa e secondo segmenti contigui: segmento poliziesco, segmento degli avvocati, segmento dei giudici,

segmento ecclesiastico. Proprio nel momento in cui perdono la forma duale o triangolare, questi termini non si presentano più esattamente, o non soltanto, come *rappresentanti gerarchizzati* della legge, ma divengono *agenti, ingranaggi connessi* d'un concatenamento di giustizia, in cui ogni ingranaggio corrisponde a una posizione di desiderio mentre tutti gli ingranaggi insieme e tutte le posizioni comunicano per contiguità successive. Esempio a questo proposito la scena del "primo interrogatorio" in cui il tribunale perde la sua forma triangolare, con il giudice al vertice e i lati che si dipartono da lui come un lato destro e uno sinistro, per allinearsi su un'unica linea continua che non "riunisce" soltanto i due partiti ma si prolunga mettendo uno accanto all'altro "custodi corruttibili, sciocchi ispettori e giudici i quali nel migliore dei casi sono modesti [...] giudici di alto e altissimo grado con l'innunerevole e inevitabile seguito di uscieri, scrivani, gendarmi, e altre forze ausiliarie, magari persino carnefici" (P., 359). E, dopo il primo interrogatorio, la contiguità degli uffici sostituirà sempre più la gerarchia dei triangoli. Tutti i funzionari sono "venali", "venduti". Tutto è desiderio, tutta la linea è desiderio, tanto in coloro che dispongono di un potere repressivo quanto negli imputati che subiscono il potere e la repressione - l'imputato Block, per esempio, non è più un cliente ma "il cane dell'avvocato". Molto evidentemente il desiderio non va qui inteso come desiderio di potere, desiderio di reprimere o di essere represso, desiderio sadico e desiderio masochistico. Kafka non pensa affatto a questo. Non esiste un desiderio di potere, è il potere che è desiderio. Non un desiderio-mancanza ma un desiderio come pienezza, esercizio e funzionamento, persino nei suoi funzionari più subalterni. In quanto concatenamento il desiderio fa rigorosamente tutt'uno con gli ingranaggi e i pezzi della macchina, con il potere della macchina. E il desiderio che uno ha del potere è soltanto la sua attrazione di fronte agli ingranaggi, la voglia di farne funzionare alcuni, di essere uno di essi - o, in mancanza di meglio, di essere il materiale trattato dagli ingranaggi, materiale che, a modo suo, è ancora e sempre un ingranaggio.

Se non sono colui che scrive a macchina, che sia almeno la carta sulla quale la macchina batte. Se non sono più il meccanico della macchina, che sia almeno la materia viva che essa prende e tratta: ed è questo forse un posto più essenziale, più vicino ancora agli ingranaggi che non quello del meccanico - è il caso appunto dell'ufficiale subalterno della *Colonia*, o

degli imputati del *Processo*. La questione è dunque molto più complicata di quella di due desideri astratti, desiderio di reprimere e desiderio di essere represso, che si porrebbero astrattamente l'uno come sadico e l'altro come masochistico. La repressione, tanto dalla parte del repressore quanto da quella del represso, deriva dall'uno o dall'altro concatenamento del potere-desiderio, da un certo stato della macchina - poiché occorrono sia dei meccanismi che dei materiali, in una strana intesa, in una *connessione* più che in una gerarchia. La repressione dipende dalla macchina, e non viceversa. Non esiste dunque "il" potere, come una trascendenza infinita in rapporto agli schiavi o agli imputati. Il potere non è piramidale, come la Legge vorrebbe farci credere, ma segmentale e lineare; esso procede per contiguità, non per altezza e lontananza - di qui l'importanza dei subalterni³. Ogni segmento è potere, *un* potere e insieme una figura del desiderio. Ogni segmento è una macchina, o un pezzo di macchina, ma una macchina che non si può smontare senza che ciascuno dei pezzi contigui costituisca a sua volta una macchina, occupando un posto sempre maggiore. Prendiamo l'esempio della burocrazia, che tanto affascina Kafka, il quale è per suo conto un burocrate di carriera, alle Assicurazioni sociali, mentre Felice si occupa di macchine per parlare: incontro segmentale fra due pezzi. Non c'è un desiderio *di* burocrazia, per reprimere o essere represso. C'è un. segmento burocratico, con il suo potere, il suo personale, i suoi clienti e le sue macchine. O piuttosto ogni specie di segmenti, di uffici contigui, come nell'esperienza di Barnabas. Tutti ingranaggi che sono in realtà uguali, malgrado le apparenze, e che costituiscono la burocrazia come desiderio, cioè come esercizio del concatenamento stesso. La ripartizione in oppressori e oppressi, repressori e repressi, deriva da ogni stato della macchina, e non viceversa. È una conseguenza secondaria; il segreto del *Processo* sta nel fatto che K è anche lui un avvocato, anche lui un giudice. La burocrazia è desiderio: non desiderio astratto, ma desiderio determinato in quel dato segmento, in quello stato di macchina, in quel momento dato - per esempio, la monarchia segmentale degli Asburgo. La burocrazia come desiderio fa tutt'uno con il funzionamento di un certo numero di ingranaggi, con l'esercizio di un certo numero di poteri che determinano, in funzione della composizione del campo sociale sul quale hanno presa, tanto i meccanici quanto i loro meccanizzati.

Milena diceva di Kafka: "Per lui la vita è qualcosa di

assolutamente diverso che per tutti gli altri uomini. Soprattutto i soldi, la Borsa, l'ufficio dei cambi, *una macchina per scrivere* sono cose veramente mistiche [...] sono misteri stranissimi... Qualcosa che [...] stima molto, con commovente e pura ingenuità, perché è 'efficiente'”⁴. Ingenuità? Kafka non ammira affatto una semplice macchina tecnica, ma sa bene che le macchine tecniche sono soltanto degli indizi per un concatenamento più complesso che fa coesistere macchinisti, pezzi, personale e materiali macchinizzati, carnefici e vittime, potenti e impotenti, in un solo insieme collettivo - oh Desiderio, derivante da se stesso eppure ogni volta perfettamente determinato! Si può parlare in questo senso di un eros burocratico, che è un segmento di potere e una posizione di desiderio. Ed anche di un eros capitalista. E di un eros fascista. Tutti i segmenti comunicano secondo contiguità variabili. America capitalista, Russia burocratica, Germania nazista - in verità, tutte le “potenze diaboliche dell'avvenire”, quelle che bussano alla porta negli anni di Kafka, con colpi segmentali e contigui. Desiderio: macchine che si decompongono in ingranaggi, ingranaggi che fanno macchine a loro volta. Elasticità dei segmenti, spostamenti delle barriere. Il desiderio è fondamentalmente polivoco, e la polivocità fa di esso un solo e medesimo desiderio che pervade tutto. Le donne equivocate del *Processo* non cessano di far godere, e dello stesso godimento, giudici, avvocati e imputati. E il grido di Franz il poliziotto punito per i suoi furti, il grido che K sorprende in uno sgabuzzino attiguo al corridoio del suo ufficio, in banca, sembra sì “provenire da uno strumento martirizzato” ma è anche un grido di piacere, non in un senso masochistico, ma perché la macchina che soffre è un pezzo d'una macchina burocratica che non cessa di godere di se stessa.

Non esiste neppure un desiderio rivoluzionario che si opponga al potere, alle macchine di potere. Abbiamo notato l'assenza deliberata di ogni critica sociale in Kafka. In *America*, le più dure condizioni di lavoro non suscitano alcuna critica da parte di K, e anzi accentuano ancor di più il suo timore di esser cacciato dall'albergo. Kafka, che pure conosceva bene i movimenti socialisti e anarchici cechi, non segue la loro via. Incrociando un corteo d'operai, Kafka dimostra la stessa indifferenza di K in *America*: “Costoro [...] credono di dominare il mondo. Ma in realtà s'ingannano. Alle loro spalle ci sono già i segretari, i funzionari, i politici di professione, tutti i sultani moderni ai quali essi spianano la via del potere” (J., 1108). Il fatto è che a Kafka la rivoluzione russa sembra

più la produzione d'un nuovo segmento che un vero rivolgimento e rinnovamento. L'espansione della rivoluzione russa è un anticipo, una spinta segmentale, crescita che si porta dietro molto fumo. "La rivoluzione evapora e non rimane che il limo di una nuova burocrazia. I ceppi dell'umanità tormentata sono fatti di carta bollata". Dalla burocrazia degli Asburgo alla nuova burocrazia sovietica il cambiamento è indubbio; un nuovo ingranaggio per la macchina, anzi un ingranaggio che fa a sua volta una nuova macchina. "Io penso [...] che l'antisemitismo invaderà anche la classe operaia. Lo si vede qui nell'Istituto delle Assicurazioni che, essendo frutto del movimento operaio, dovrebbe esser dominato dallo spirito luminoso del progresso. Qual è invece la realtà? L'Istituto è un tetro covo di burocrati dove io sono messo in mostra come unico ebreo"⁵. Kafka non si crede evidentemente un partito, e non si presenta neppure come un rivoluzionario, nonostante le sue amicizie socialiste. Egli sa infatti di essere legato per tutti i tramiti possibili a una macchina letteraria d'espressione di cui è ingranaggio e meccanico, funzionario e vittima. Come procede allora in questa macchina celibe che non passa e non può passare attraverso la critica sociale? Come fa a far rivoluzione? Fa come con la lingua tedesca, con il tedesco di Praga; poiché è una lingua deterritorializzata, in più d'un aspetto, si andrà ancora più lontano nella deterritorializzazione, e non a forza di aggiunte, rivolgimenti, ispessimenti, ma a forza d'una sobrietà che fa filare il linguaggio su una linea retta, anticipandone e precipitandone le segmentazioni. L'espressione deve trascinare il contenuto, bisogna fare la stessa cosa con il contenuto. Questo ruolo è svolto appunto dalla proliferazione delle serie, quale appare nel *Processo*. Poiché la storia del mondo è fatta, non certo d'un eterno ritorno, ma della spinta di segmenti sempre nuovi, e sempre più duri, si accelererà questa velocità di segmentarietà, questa velocità di produzione segmentale, si precipiteranno le serie segmentarizzate, si esaspereranno. Poiché le macchine collettive e sociali operano una deterritorializzazione massiccia dell'uomo, si procederà ancora più oltre in questa direzione, sino a una deterritorializzazione molecolare assoluta. La critica è assolutamente inutile. È molto più importante abbracciare il movimento virtuale, che è già reale senza essere attuale - i conformisti e i burocrati fermano continuamente il movimento in un punto o nell'altro. Non si tratta affatto d'una politica del peggio, e neppure d'una caricatura letteraria, o d'una fantascienza.

Questo metodo di accelerazione o di proliferazione segmentale congiunge il finito, il contiguo, il continuo e l'illimitato. Esso offre inoltre parecchi vantaggi. L'America si accinge a indurire e a precipitare il suo capitalismo, lo sfacelo dell'impero austro-ungarico e l'ascesa della Germania preparano il fascismo, la rivoluzione russa produce a gran velocità una nuova inaudita burocrazia, nuovo processo giuridico nel processo evolutivo, "l'antisemitismo invaderà la classe operaia", ecc. Desiderio capitalista, desiderio fascista, desiderio burocratico, anche Thanatos, tutto è già lì, che bussa alla porta. Dal momento che non si può contare sulla rivoluzione ufficiale per rompere la concatenazione precipitata dei segmenti, si conterà su una macchina letteraria che anticipi la loro precipitazione, che superi le "potenze diaboliche" prima ancora che si siano costituite. Americanismo, Fascismo, Burocrazia - come diceva Kafka, essere non uno specchio ma *un orologio che anticipa* (J., 1122). Se non è possibile distinguere esattamente fra oppressori e oppressi, né fra le varie specie di desiderio, occorre trascinarli tutti in un avvenire troppo possibile, nella speranza che così facendo si schiudano *anche* delle linee di fuga o di difesa, magari modeste, o vacillanti o, soprattutto, asgnificanti. Un po' come l'animale che può solo far suo il movimento che lo colpisce, spingerlo ancora più avanti, per meglio ributtarsi su di voi, contro di voi, e trovare un'uscita.

Ma, appunto, siamo con ciò passati in un elemento ben diverso dal divenire-animale. È vero che il divenire-animale scavava già un'uscita, ma è anche vero che non era capace di infilarvisi. È vero che operava già una deterritorializzazione assoluta, ma con estrema lentezza, e solo in uno dei poli. Si faceva insomma riacchiappare, riterritorializzare, ritriangolare. Il divenire-animale rimaneva una faccenda di famiglia. Con l'ondata delle serie o dei segmenti, assistiamo a qualcosa di diverso, di molto più strano. Il movimento di deterritorializzazione dell'uomo, che è proprio delle grandi macchine e attraversa tanto il socialismo quanto il capitalismo, si costituirà a gran velocità lungo le serie. Il desiderio, quindi, si troverà in due stati coesistenti. Da una parte esso sta per essere preso in un dato segmento, ufficio, macchina o stato di macchina, sta per essere connesso a una certa forma di contenuto, cristallizzato in una certa forma d'espressione - desiderio capitalista, desiderio fascista, desiderio burocratico, ecc. *Dall'altra, e contemporaneamente*, sta per filare su tutta la linea, trascinato da un'espressione liberata e trascinando contenuti deformati, raggiungendo l'illimitato del campo

d'immanenza o di giustizia, trovando uno sbocco, precisamente uno sbocco, nella scoperta che le macchine erano soltanto delle concrezioni di desiderio storicamente determinate, mentre il desiderio non cessa di disfarle, e di rialzare il suo capo chino - lotta contro il capitalismo, il fascismo, la burocrazia, lotta molto più intensa di quella che si avrebbe se Kafka operasse una "critica". I due stati coesistenti del desiderio sono i due stati della legge: da una parte la *Legge trascendente paranoica* che continuamente agita un segmento finito, facendone un oggetto completo, cristallizzando qua e là; dall'altra la *legge-schisi immanente*, che funziona come una giustizia, un'antilegge, un "procedimento" destinato a smontare la legge paranoica in tutti i suoi concatenamenti. Perché, ancora una volta, scoperta e smontaggio dei concatenamenti d'immanenza sono la stessa e medesima cosa. Smontare un concatenamento macchinistico significa creare e prendere effettivamente una linea di fuga che il divenire animale non poteva né prendere né creare: è tutta un'altra linea. Tutta un'altra deterritorializzazione. E che non ci si venga a dire che questa linea è presente solo in ispirito. Come se anche scrivere non fosse una macchina, come se non fosse un atto, anche indipendentemente dalla pubblicazione. Come se anche la macchina della scrittura non fosse una macchina -non più sovrastrutturale delle altre, non più ideologica delle altre —, ora presa entro macchine capitalistiche, burocratiche o fasciste, ora volta a tracciare una linea rivoluzionaria modesta. Ricordiamo l'idea costante di Kafka: anche con un meccanico solitario, la macchina letteraria d'espressione è capace di anticipare e di precipitare i contenuti in condizioni che, bene o male, riguarderanno una collettività nel suo insieme. Antilirismo: "afferrare il mondo" per farlo fuggire, invece di fuggire o di accarezzarlo⁶.

Questi due stati del desiderio o della legge sono riscontrabili a più livelli minori. Occorre insistere su questi due stati coesistenti, proprio perché non si può dire prima: qui c'è un desiderio cattivo, là uno buono. Il desiderio è un tal pasticcio, un tal miscuglio segmentale che i pezzi burocratici, fascisti, ecc., sono ancora o già nell'agitazione rivoluzionaria. È solo nel movimento che si può distinguere il "diabolismo" del desiderio e la sua "innocenza", poiché l'uno si annida nei più profondi recessi dell'altra. Nulla preesiste. È per la potenza della sua non-critica che Kafka è tanto pericoloso. Si può solo dire che ci sono due movimenti coesistenti, presi l'uno nell'altro. Il primo capta il desiderio in grandi concatenamenti

diabolici, trascinando quasi con lo stesso passo servitori e vittime, capi e subalterni e operando una deterritorializzazione massiccia dell'uomo ottenuta attraverso la sua stessa riteritorializzazione, non importa se in una prigione, un ufficio, un cimitero - legge paranoica. L'altro movimento, che fa filare il desiderio attraverso tutti i concatenamenti, sfiora tutti i segmenti senza lasciarsi prendere da nessuno, e porta sempre più lontano l'innocenza d'una potenza di deterritorializzazione che fa tutt'uno con la via d'uscita - la legge-schisi. Per questo gli "eroi" di Kafka hanno una posizione tanto curiosa in rapporto alle grandi macchine e ai concatenamenti, posizione che li distingue da tutti gli altri personaggi. Mentre l'ufficiale della *Colonia* è nella macchina, in qualità di meccanico, poi di vittima; mentre tanti personaggi dei romanzi appartengono a un certo stato della macchina, fuori del quale perdono ogni esistenza, pare che K, e un certo numero di persone che ne costituiscono il doppio, siano sempre in una specie di adiacenza rispetto alla macchina, sempre in contatto con l'uno o con l'altro dei segmenti, ma anche sempre respinti, sempre tenuti fuori, troppo rapidi in un certo senso per essere "presi". Così è K nel *Castello*: il suo travolgente desiderio del castello segmentale, tant'è vero che il desiderio non ha criterio preesistente, non impedisce la sua posizione estrinseca che lo fa filare su tutta una linea di adiacenza. L'adiacenza, ecco cos'è la legge-schisi. Così Barnabas, il messaggero, uno dei doppi di K nel *Castello*, è messaggero solo a titolo personale, e deve essere particolarmente rapido per ottenere un messaggio, mentre, nello stesso tempo, questa stessa rapidità lo esclude dal servizio ufficiale e dalla pesantezza segmentale. Così lo studente, uno dei doppi di K nel *Processo*, riesce sempre a precedere l'usciera ufficiale portandogli via la moglie mentre sta consegnando un messaggio - "Ritorno di corsa, ma lo studente è stato più svelto di me" (R, 373). Questa coesistenza di due stati di movimento, due stati di desiderio, due stati di legge non significa alcuna esitazione ma piuttosto una sperimentazione immanente che si accinge a decantare gli elementi polivoci del desiderio, in assenza di ogni criterio trascendente. Il "contatto", il "contiguo", è anch'esso una linea di fuga attiva e continua.

Questa coesistenza di stati appare nettamente nel frammento del *Processo* pubblicato con il titolo *Un sogno*. Da una parte, un movimento rapido e gioioso di scivolata o di deteritorializzazione che prende tutto in adiacenza e si conclude con l'emissione di libere figure in aria, nel preciso

istante in cui colui che sogna cade in un abisso - “C’erano dei sentieri artificiosamente disposti, inutilmente tortuosi, ma egli vi scivolava sopra come mantenendosi su di una rapida corrente, stabilmente sospeso per aria” (R., 263). Dall’altra, questi sentieri, questi segmenti che sono sì rapidi ma operano una dopo l’altra delle riterritorializzazioni mortuarie del sognatore (il tumulto in lontananza - improvvisamente vicino — i becchini - l’artista all’improvviso - l’imbarazzo dell’artista - la scrittura dell’artista sulla tomba - il sognatore che scava la fossa - sua caduta). Questo testo chiarisce la falsa fine del *Processo*, quella riterritorializzazione mortuaria di K su un segmento duro, una “pietra divelta”.

Questi due stati del movimento, del desiderio o della legge si ritrovano anche nel caso da cui eravamo partiti: le foto e le teste basse. In effetti la foto come forma d’espressione funzionava appunto come realtà edipica, ricordo d’infanzia o promessa di coniugalità; essa catturava il desiderio in un concatenamento che lo neutralizzava, lo riterritorializzava e lo staccava da tutte le sue connessioni. La foto segnava insomma lo scacco della metamorfosi. Così la forma di contenuto ad essa corrispondente era la testa bassa come indizio di sottomissione, gesto di colui che è giudicato oppure di colui che giudica. Ma nel *Processo* si assiste a una potenza proliferatrice della foto, del ritratto e dell’immagine. La proliferazione comincia dal principio, con le foto nella camera della Burstner, che hanno anch’esse il potere di operare la metamorfosi di chi le guarda - nel *Castello* sembra che ad avere la facoltà di trasformarsi siano coloro che sono sulla foto o sul ritratto. Dalle foto della signorina Bùrstner si passa alle figure oscene del libro del giudice, poi alle foto di Elsa che K mostra a Leni - come Kafka fece con le foto di Weimar durante il primo incontro con Felice - poi alla serie illimitata dei quadri di Titorelli, di cui si potrebbe dire, alla maniera di Borges, che comprendono tante più differenze quanto più sono assolutamente identici⁷. Insomma, il ritratto o la foto, che indicavano una sorta di territorialità artificiale del desiderio, divengono ora un centro di vibrazione delle situazioni e delle persone, un connettore che precipita il movimento di deterritorializzazione. Espressione libera dalla sua forma vincolante e induttrice di una analoga liberazione dei contenuti. Infatti, la sottomissione della testa bassa si congiunge al movimento della testa che si risollewa, o che fila via - dai giudici stessi, che con le loro schiene curve contro il soffitto tendono a mandare la Legge in soffitta, sino all’artista di *Un sogno*, che “non si china ma si

sporge in avanti” per non calpestare il *tumulo*. La proliferazione delle teste e delle foto apre nuove serie e lascia intravedere campi sino a quel momento inesplorati che si estendono quanto il campo di immanenza illimitato.

Note

1 Entrambi i casi sono frequenti in Kafka: i doppi che fanno insieme un movimento, per esempio Arturo e Geremia nel primo capitolo del *Castello*; il doppio immobile che fa muovere il suo doppio. Cfr. il tema del *Disperso*, *La condanna* e, nel *Castello*, Sortini e Sordini (“[Sordini] approfitta dell’analogia di nomi per rigettare su Sortini i doveri di rappresentanza e dedicarsi indisturbato ai suoi lavori” [776]). A quanto pare, il primo caso è solo una preparazione del secondo: anche Arturo e Geremia si separano; il primo ritorna al Castello mentre il secondo rimane al villaggio dove perde la sua giovinezza. Sul carattere burocratico del doppio si veda uno dei capolavori di Dostoevskij, *Il sosia*.

2 Cfr. J., 567-70 e Lf., 775-8.

3 Michel Foucault fa un’analisi del potere che ripropone oggi tutti i problemi economici e politici. Anche se i mezzi sono completamente diversi tale analisi conserva una certa eco kafkiana. Foucault insiste sulla segmentarietà del potere, sulla sua contiguità e immanenza nel campo sociale - anche se ciò non significa interiorità in un’anima o in un soggetto, a guisa di un Super-io. Foucault mostra inoltre che il potere non procede affatto secondo la classica alternativa violenza o ideologia, persuasione o costrizione. Si veda la nozione di “campo d’immanenza” e di “molteplicità del potere” nelle società “disciplinari” in *Sorvegliare e punire*.

4 Cit. in K. Wagenbach, *Franz Kafka. Biografia, della giovinezza. 1883-1912*, cit., p. 184.

5 G. Janouch, *Colloqui*, cit., J., 1135 e, per le citazioni precedenti, 1108. Janouch racconta inoltre che Kafka, un giorno, uscendo dal portone dell’istituto delle Assicurazioni sociali chinò la testa, si scrollò e “si segnò con un gran segno di croce”.

6 Janouch, *Colloqui*, cit.: “I suoi racconti sono commoventi di giovinezza. Dicono molto più le impressioni che le cose suscitano in lei di quanto non dicano i fatti e gli argomenti.

Questa è lirica. Lei accarezza il mondo invece di afferrarlo” (J., 1076).

7 Nel *Castello* Barnabas, paragonando i diversi ritratti “che si fanno di Klamm” e le sue presunte apparizioni, vede in essi delle differenze tanto più sconcertanti in quanto assolutamente minime e inassegnabili.

7. I connettori

Alcune serie si compongono di termini speciali. Tali termini sono distribuiti nelle serie ordinarie, alla fine dell'una o all'inizio dell'altra, e indicano così il modo in cui un segmento si aggiunge a un altro o nasce da esso. Queste serie speciali sono dunque fatte di termini rilevanti che svolgono il ruolo di connettori perché aumentano ogni volta le connessioni del desiderio nel campo di immanenza. Si veda per esempio il tipo di donna che ossessiona Kafka, e che K incontra tanto nel *Castello* quanto nel *Processo*. Pare che queste ragazze siano attaccate all'uno o all'altro segmento: Elsa, l'amica di K prima dell'arresto, è tanto legata al segmento bancario che non sa nulla del processo, e anzi K, andando a trovarla, non pensa più neppure lui al processo e ha in mente solo la banca; la lavandaia è legata al segmento dei funzionari subalterni, dall'uscire al giudice istruttore; Leni al segmento degli avvocati. Frieda, nel *Castello*, al segmento dei segretari e funzionari, Olga a quello dei domestici. Ma l'importante ruolo assunto da queste ragazze, nelle rispettive serie, fa sì che esse costituiscano, nel loro insieme, una serie straordinaria, che prolifera per suo conto e che attraversa e urta tutti i segmenti. Ognuna di esse, intanto, si situa alla giuntura di più segmenti - Leni, per esempio, ciruisce al contempo l'avvocato, l'imputato Block e K -, e inoltre ciascuna, dal suo punto di vista, nell'uno o nell'altro segmento, è in "contatto", in "collegamento", in "contiguità" con l'essenziale, cioè con il Castello e con il Processo come potenze illimitate del continuo. (Dice Olga: "Non soltanto per mezzo dei servitori ho un collegamento col Castello [...] Considerando le cose da questo punto di vista, forse mi perdoneranno di accettar denaro dai domestici e di spenderlo per i miei genitori" [C., 803].) Ciascuna delle ragazze può quindi proporre a K un aiuto. Nel desiderio che le anima, come nel desiderio che suscitano, esse *testimoniano nel modo più profondo dell'identità della Giustizia, del Desiderio e della ragazza o della ragazzina*. La giovane donna è simile alla giustizia, senza principi. Puro caso, "ti prende quando vieni e ti lascia quando vai". E nel villaggio circola un proverbio: "Le

decisioni dell'amministrazione sono timide come ragazzine" (C., 752). K dice a Geremia che corre verso l'albergo dei funzionari: "è il desiderio di Frieda che t'ha colto così improvvisamente? Lo sento anch'io e perciò possiamo andare al medesimo passo" (C., 821). K può essere denunciato ora come lubrico ora come cupido o interessato, ed è l'identità della Giustizia in se stessa. Non c'è miglior modo per dire che gli investimenti sociali sono anch'essi erotici, e inversamente che il più erotico dei desideri opera tutto un investimento politico e sociale, mira a tutto un campo sociale. E il ruolo della ragazzina o della giovane donna culmina quando essa rompe un segmento, lo fa filare, fa fuggire il campo sociale cui partecipa, lo fa fuggire sulla linea illimitata, nella direzione illimitata del desiderio. Attraverso la porta del tribunale presso cui lo studente sta per possederla, la lavandaia fa fuggire tutto e tutti, K, il giudice, gli uditori, e tutta la seduta. Leni fa fuggire K dalla stanza in cui lo zio, l'avvocato e il capufficio parlano, ma K nella fuga si porta dietro ancor di più il suo processo. È quasi sempre una ragazza che trova la porta di servizio, che rivela cioè la contiguità di ciò che si credeva remoto, restaurando o instaurando la potenza del continuo. Il prete del *Processo* rimprovera appunto K con queste parole: "Cerchi troppo aiuti altrui [...] specialmente fra le donne" (516).

Qual è dunque questo tipo di ragazza dagli occhi neri e tristi? Le ragazze hanno sempre il collo nudo, scoperto. Vi chiamano, si stringono a voi, vi si siedono sulle ginocchia, vi prendono per mano, vi accarezzano e si fanno carezzare, vi baciano e lasciano il segno dei loro denti sulla vostra pelle, o, al contrario, lasciano che tale segno si imprima su di loro, vi violentano e si lasciano violentare, a volte vi soffocano, o addirittura vi battono, sono tiranniche ma vi lasciano partire, e persino vi fanno partire, infine vi cacciano, mandandovi sempre in un altro posto. Leni ha le dita palmate, un resto di divenire-animale. Ma in tutte si rivela un miscuglio ancora più specifico: sono in parte sorelle, in parte serve e in parte puttane. Anticoniugali e antifamiliari. È quanto si riscontra già nei racconti: la sorella della *Metamorfosi*, impiegatasi come commessa in un negozio, si mette al servizio di Grego-rio-insetto, impedisce al padre e alla madre di entrare nella stanza e si rivolta contro Gregorio solo quando egli si mostra troppo attaccato al ritratto della dama in pelliccia - solo a questo punto si lascia riassorbire dalla famiglia, decidendo nello stesso istante la morte di Gregorio. In *Descrizione di una*

battaglia tutto ha inizio con una serva, Annetta. In *Un medico di campagna* lo stalliere si butta su Rosa, la giovane governante, come lo studente del *Processo* sulla lavandaia e le imprime sulle gote il segno di “due file di denti” - mentre una sorella scopre una ferita mortale nel fianco del fratello. Ma lo sviluppo vero e proprio di queste ragazze si ha solo nei romanzi. In *America* è una serva che violenta K e causa il suo esilio come prima deterritorializzazione - e si ha qui una scena di soffocamento abbastanza analoga al soffocamento del narratore in Proust che abbraccia Albertine. Poi è la volta di una specie di sorella civetta, ambigua e tirannica, che fa a K delle prese di judo e si trova al centro della rottura con lo zio, seconda deterritorializzazione dell'eroe - nel *Castello* sarà Frieda a causare direttamente la rottura invocando un'infedeltà specifica da parte di K, e non per semplice gelosia ma per giudizio di legge, perché K ha preferito affidarsi ai “contatti” di Olga, perché ha seguito il segmento di Olga. *Il processo* e *Il castello* moltiplicano queste donne in cui si sommano a diversi titoli le qualità di sorella, serva e puttana. Olga, la prostituta dei domestici del *Castello*, ecc. Qualità minori di personaggi minori, nel progetto d'una letteratura che vuole deliberatamente essere minore e trae da ciò la sua forza dirompente.

Le tre qualità corrispondono a tre componenti della linea di fuga, nonché a tre gradi di libertà: libertà di movimento, libertà d'enunciato, libertà di desiderio, i) *Le sorelle* sono, fra i membri della famiglia, quelle che hanno maggiori velleità di far fuggire la macchina familiare. “Davanti alle mie sorelle, specialmente in passato, ero spesso un uomo tutto diverso che davanti ad altri. Senza paura, scoperto, potente, sorprendente, commosso come di solito soltanto *quando scrivo*” (J., 479). (Kafka ha sempre definito la creazione letteraria come la creazione di un mondo desertico popolato dalle sorelle, e nel quale egli gode d'una infinita libertà di movimenti.) 2) *Le serve, le commesse*, ecc. sono quelle che, già prese in una macchina burocratica, hanno le maggiori velleità di farla fuggire.

Il linguaggio delle serve non è né significante né musicale, è quel suono nato dal silenzio che Kafka cerca dappertutto e in cui l'enunciato fa già parte di un concatenamento collettivo, di un lamento collettivo, senza un soggetto d'enunciazione che si nasconda o che deformi. Pura materia mobile di espressione. Di qui derivano le loro qualità di personaggi minori, tanto più docili alla creazione letteraria: “Questi silenziosi subordinati

fanno tutto ciò che si presuppone in loro [...] Se penso che mi osserverà con occhio sconveniente, lo fa davvero” (J., 479). 3) *Le puttane*. Pare che per Kafka siano le puttane a porsi all’incrocio di tutte le macchine, familiare, coniugale, burocratica, facendole appunto per questo fuggire ancora di più. Il senso di soffocamento o l’asma erotica che danno non deriva soltanto dalla loro pressione e dal loro peso, che non viene mai esercitato troppo a lungo, ma dal fatto che con loro ci si inoltra su una linea di deterritorializzazione, “in una terra ignota dove l’aria stessa non aveva nessuno degli elementi dell’aria nativa, dove pareva di soffocare tanto ci si sentiva estranei, e tuttavia non si poteva far altro in mezzo a quegli insani allettamenti che inoltrarsi ancora, continuare a smarrirsi” (C., 608). Ma nessuno di questi elementi vale per se stesso, occorre anzi che siano tutti e tre insieme, se possibile nella stessa persona, per formare la strana combinazione sognata da Kafka. Prenderla per una serva, ma anche per una sorella, e per una puttana¹.

Questa formula combinata, che vale solo se presa nel suo insieme, è la formula dell’incesto-schizo. La psicanalisi, che non capisce niente, ha sempre confuso i due tipi d’incesto: la sorella viene presentata come un sostituto della madre, la serva come un derivato, la puttana come una formazione reattiva. Il gruppo “sorella-serva-puttana” sarà tutt’al più interpretato come una svolta masochistica, ma, siccome la psicanalisi non capisce nulla neppure del masochismo, non vai la pena di prendersela.

[Apriamo una parentesi sul masochismo. Kafka non ha nulla a che vedere con il masochismo quale è descritto nei manuali di psicanalisi. I rilievi della psichiatria tardo-ottocentesca e dei primi anni del novecento danno del masochismo un quadro clinico più giusto. Kafka ha quindi qualcosa in comune con la cartografia reale del masochismo, e con lo stesso Sacher-Masoch - i cui temi si ritrovano in molti masochisti, benché le interpretazioni moderne tendano a cancellarli. Citiamo a caso: il patto col diavolo, “contratto” masochistico che si oppone al contratto coniugale e lo scongiora; il gusto e la necessità delle lettere vampiresche (talvolta lettere controllate da Masoch, talaltra piccoli annunci pubblicati sui giornali, Masoch-Dracula); il divenire-animale (per esempio il divenire-orso o la pelliccia in Masoch, che non ha assolutamente nulla a che vedere con il padre o la madre); il gusto per le serve e le puttane, la realtà angosciosa della prigione (che non si spiega solo col fatto che il padre di

Masoch era direttore d'una prigione ma si deve anche alla circostanza che lo stesso Masoch, da bambino, vedeva e frequentava i carcerati: fare di sé un carcerato per raggiungere il massimo di lontananza o un eccesso di contiguità); l'investimento storico (Masoch pensava di scrivere i cicli e i segmenti d'una storia del mondo, riprendendo o concentrando in un modo tutto suo la lunga storia delle oppressioni); l'intenzione politica decisiva: Masoch, d'origine boema, è legato alle minoranze dell'impero austro-ungarico almeno quanto Kafka, ebreo ceco. Attrazione di Masoch per la situazione degli Ebrei in Polonia e Ungheria. Le serve e le puttane passano attraverso queste minoranze, queste lotte di classe, quando occorre all'interno della famiglia e della coniugalità. Anche lui, Masoch, fa una letteratura minore che è la sua stessa vita, una letteratura politica delle minoranze. Ci si obietterà che un masochista non appartiene necessariamente all'impero asburgico preso nel momento del grande crollo. È vero, ma è pur sempre nella condizione di fare nella propria lingua una letteratura minore, e proprio per ciò tanto più politica; il masochista trova dei mezzi d'espressione che gli vanno a genio, in una utilizzazione arcaica simbolistica e stereotipata del linguaggio, ovvero, all'inverso, in una sobrietà che strappa alla lingua un puro lamento e una provocazione. Certo, il masochismo non è il solo mezzo, è anzi un mezzo debole. Ed è perciò tanto più interessante paragonare i mezzi masochistici e quelli kafkiani, tenendo conto della utilizzazione ineguale e della diversa utilizzazione del nome come anche dei punti d'intersezione dei rispettivi progetti.]

Che cos'è questo incesto-schizo, nella formula combinata? L'incesto-schizo si oppone per molti versi all'incesto edipico nevrotico. Quest'ultimo si fa, o immagina di farsi, o viene interpretato come se si facesse, con la madre, che è una territorialità, una riterritorializzazione. L'incesto-schizo si fa con la sorella, che non è un sostituto della madre ma dell'altro versante della lotta di classe, quello delle serve e delle puttane, incesto di deterritorializzazione. L'incesto edipico obbedisce alla legge paranoica trascendente che lo vieta, ma è esso stesso a trasgredire la legge, direttamente se ne ha voglia o simbolicamente quando è il caso: padre demente (Kronos, il più onesto dei padri, diceva Kafka); madre opprimente; figlio nevrotico prima di divenire a sua volta paranoico, e tutto ricomincia nel ciclo familiare-coniugale - perché in realtà la trasgressione non è altro che un semplice mezzo di riproduzione. L'incesto-schizo segue invece la legge-schisi

immanente, e forma una linea di fuga in luogo d'una riproduzione circolare, una progressione in luogo di una trasgressione - i problemi con la sorella sono sempre meglio dei problemi con la madre -, gli schizofrenici lo sanno bene. L'incesto edipico è legato alle foto, ai ritratti, ai ricordi d'infanzia, una falsa infanzia che non è mai esistita ma che prende il desiderio nella trappola della rappresentazione, lo stacca da tutte le sue connessioni, lo ribalta sulla madre per renderlo ancora più puerile o rimbambito, per persuasione, per far pesare ancora di più su di lui tutti gli altri interdetti ed impedirgli di riconoscersi nel campo sociale e politico. L'incesto-schizo è invece legato al suono, al modo in cui il suono fila e in cui i blocchi d'infanzia senza ricordo s'introducono, vivi, nel presente per attivarlo e precipitarlo, moltiplicandone le connessioni. Incesto-schizo con massima connessione e estensione poli-voca, grazie alla mediazione di serve e puttane, con i posti da esse occupati nelle serie sociali - in opposizione all'incesto nevrotico, definito dalla sua soppressione delle connessioni, dal significante unico, dal rovesciamento sulla famiglia, dalla neutralizzazione di ogni campo socio-politico. L'opposizione si rivela in tutta la sua pienezza, nella *Metamorfosi*, fra la dama dal collo coperto quale appare sulla foto come oggetto d'incesto edipico, e la sorella violinista dal collo nudo, come oggetto d'incesto-schizo - attaccarsi alla foto o arrampicarsi sulla sorella?

La funzione connettiva di queste donne è quindi bene evidente, a partire dalle prime pagine del *Processo* in cui "una giovane dagli occhi neri e lustri che in un mastello stava lavando biancheria da bambino" indica con la mano bagnata "la porta aperta della stanza attigua" - lo stesso nesso si ha nel primo capitolo del *Castello*. È una funzione multipla. Queste donne infatti segnano l'inizio d'una serie o l'apertura d'un segmento al quale appartengono; esse d'altra parte ne contraddistinguono anche la fine, sia che K le abbandoni sia che ad abbandonare K siano loro, perché è passato altrove, magari senza saperlo. Esse funzionano insomma come un segnale rispetto al quale ci si avvicina o ci si allontana. Ma, soprattutto, ognuna di esse ha precipitato la sua serie, il suo segmento di castello o di processo, erotizzandolo; e il segmento seguente non comincia e non finisce, non si precipita, che sotto l'azione d'un'altra ragazza. Potenze di deterritorializzazione, esse hanno tuttavia un territorio fuori del quale non possono perseguirvi. Occorre perciò guardarsi da due false interpretazioni che le riguardano. La prima è quella alla Max

Brod, secondo cui il loro carattere erotico sarebbe soltanto il segno apparente d'un paradosso della fede, del genere sacrificio d'Àbramo; la seconda, ripresa da Wagenbach, riconosce il carattere realmente erotico, ma in ciò vede soltanto un fattore che trattiene K o che lo allontana dal suo compito². Se c'è un atteggiamento che somiglia a quello d'Àbramo è semmai quello dello zio di *America* che opera il brusco sacrificio di K. E tale atteggiamento diviene ancor più chiaro nel *Castello* in cui è Frieda ad operare direttamente lo stesso sacrificio, rimproverando a K la sua "infedeltà". Ma questa infedeltà consiste nel fatto che K è già passato in un altro segmento, quello segnato da Olga, di cui Frieda precipita l'avvento nello stesso istante in cui precipita la fine del suo. Le donne erotiche non hanno affatto una funzione deviante o ritardante nel *Processo* o nel *Castello*; esse precipitano la deterritorializzazione di K pur disponendo in rapida successione i territori che ognuna di esse *segna* a suo modo - "odore di pepe" di Leni, odore della casa di Olga: i resti di divenire-animali.

Ma l'incesto-schizo non si comprenderebbe senza un altro elemento ancora, senza cioè una sorta di effusione omosessuale. E, ancora una volta, in opposizione a una omosessualità edipica, abbiamo una omosessualità di doppi, di fratelli o di burocrati. L'indizio di tale omosessualità si trova nei celebri vestiti aderentissimi cari a Kafka: Arturo e Geremia, i doppi del *Castello* che fanno da cornice agli amori di K e di Frieda, avanzano rapidamente "indossando abiti attillati"; i domestici subalterni non portano una livrea ma "dei vestiti molto attillati che un contadino o un operaio non potrebbero portare"; il desiderio di Barnabas passa attraverso questo intenso desiderio di pantaloni attillati, e la sorella Olga finisce per cucirgliene un paio. I due poliziotti dell'inizio del *Processo*, quelli che sbirciano le foto della signorina Bùrstner, portano "un vestito nero attillato, sul tipo degli abiti da viaggio, con diverse pieghe, tasche, fibbie, bottoni e una cintura, e perciò, senza che si capisse a che cosa dovesse servire, sembrava particolarmente pratico" (P., 317). E i due poliziotti saranno flagellati da un boia, con "una specie di abito di cuoio nero che però lasciava libero il collo fin giù al petto e le braccia" (R, 394). Sono ancor oggi vestiti simili che indossano i Sado-Maso americani, in cuoio o gomma, con pieghe, fibbie, tasche ecc. Ma sembra che anche i doppi burocratici o fraterni funzionino soltanto come indizi omosessuali. L'effusione omosessuale ha un'altra finalità, che tali indizi preparano soltanto. In

Ricordando la ferrovia di Kalda, il narratore è in un evidente rapporto omosessuale con l'ispettore ("ci buttavamo insieme sul saccone, in un abbraccio che durava spesso dieci ore" [J., 491]). Ma questo rapporto non arriva ad una vera conclusione se non quando l'ispettore è sostituito dall'artista. Alcuni passi del *Processo*, riguardanti la figura di Titorelli, sono stati soppressi proprio per la loro chiarezza a questo proposito ("K inginocchiato davanti a lui [Titorelli] gli accarezzava le braccia", e Titorelli trascina K di corsa nei recessi del tribunale, "leggeri come una barchetta nell'acqua"; intanto, la luce, che prima arrivava da dietro, cambia direzione, e scende dal davanti come una cateratta abbagliante¹³). Analogamente, in *Un sogno*, l'artista si stacca dai due doppi burocratici e funebri, esce da un cespuglio, tracciando dei segni nell'aria e stabilendo con K un tacito rapporto d'effusione.

Anche l'artista, dunque, funziona come un termine rilevante. La relazione omosessuale con l'artista è legata alla relazione incestuosa con le ragazze o le sorelline (si veda la serie delle bambine perverse che osservano o ascoltano tutto nello studio di Titorelli e, quando K si toglie la giacca, si mettono a urlare: "Si è già tolto la giacca"). Ma non si tratta affatto della stessa relazione. Occorrerebbe anzi distinguere tre elementi attivi: 1) le serie ordinarie, ciascuna delle quali corrisponde a un segmento determinato della macchina e i cui termini sono costituiti da doppi burocratici proliferanti, con indizi omosessuali - per esempio la serie dei portinai, la serie dei domestici, la serie dei funzionari; cfr. la proliferazione dei doppi di Klamm nel *Castello*. 2) La serie rilevante delle ragazze, ciascuna delle quali corrisponde a un punto che è esso pure notevole in una serie ordinaria, o all'inizio di un segmento o alla fine dello stesso o a una rottura interna, sempre con aumento di valenza e di connessione, passaggio che si precipita verso un altro segmento (ed è questa la funzione dell'eroticizzazione o dell'incesto-schizo). 3) La serie singolare dell'artista, con omosessualità manifesta e potenza del continuo che supera tutti i segmenti e si porta via tutte le connessioni: mentre le ragazze garantivano o "agevolavano" la deterritorializzazione di K facendolo filare di segmento in segmento, con la luce che veniva sempre da dietro, da una candela o da una bugia, l'artista assicura la linea di fuga volante e continua, in cui la luce viene dal davanti, come una cateratta. Mentre le giovani si trovavano ai principali punti di connessione dei pezzi della macchina, l'artista unisce tutti questi punti disponendoli nella sua macchina, che copre tutto

il campo di immanenza e addirittura lo supera.

I punti di connessione fra serie e segmenti, i punti rilevanti e i punti singolari sembrano per certi aspetti *impressioni estetiche*. Sono infatti per lo più qualità sensibili, odori, luci, suoni, contatti, o libere figure dell'immaginazione, elementi di sogno e di incubo. Tali punti sono legati al Caso. Per esempio, nel frammento *Il sostituto procuratore*, intervengono tre punti di connessione: il ritratto del re, la frase pronunciata dall'anarchico "Quella canaglia lassù!", la canzone popolare che dice "Finché arderà la lampada". I punti intervengono come tali poiché determinano diramazioni e fanno proliferare serie; il procuratore nota poi, da parte sua, che essi possono entrare in innumerevoli combinazioni polivoche, formando segmenti più o meno ravvicinati, più o meno distanti⁴. Sarebbe tuttavia un grave errore ridurre i punti di connessione alle impressioni estetiche che in essi sussistono. *Tutti gli sforzi di Kafka sono orientati in senso contrario*. La formula del suo antilirismo e antiestetismo è appunto "afferrare il mondo" piuttosto che estrarne delle impressioni, lavorare sugli oggetti, le persone e gli eventi, nel vivo del reale, e non sulle impressioni. Uccidere la metafora. Le impressioni estetiche, sensazioni o immaginazioni, persistono ancora nei primi tentativi di Kafka, che subiscono una certa influenza della scuola di Praga. Ma tutta l'evoluzione di Kafka va nel senso d'una loro cancellazione a vantaggio di una sobrietà, di un iperrealismo, di un macchinismo che non passano più attraverso le impressioni. Per questo le impressioni soggettive sono sistematicamente sostituite da punti di connessione che funzionano obiettivamente come altrettanti segnali in una segmentazione, altrettanti punti rilevanti o singolari in una costituzione di serie. Parlare a questo punto di proiezione di fantasmi sarebbe come raddoppiare il controsenso. I punti coincidono con personaggi di donne o artisti, ma tali personaggi esistono solo come pezzi e ingranaggi obiettivamente determinati di una macchina giudiziaria. Il sostituto procuratore sa bene che i tre elementi possono trovare un collegamento fra loro e realizzare l'ambiguità di tale collegamento, la multivalenza del loro collegamento, solo in un processo di cui egli persegue l'istruzione perversa. È lui il vero artista. Un processo o, come diceva Kleist, un programma di vita, una disciplina, una procedura, non un fantasma. Lo stesso Titorelli, nella singolarità della sua posizione, fa sempre parte del campo giudiziario⁵. L'artista non ha nulla a che vedere con un esteta, e la macchina artistica, la macchina

d'espressione, non ha nulla a che vedere con impressioni estetiche. Anzi, nella misura in cui tali impressioni sussistono ancora nelle connessioni femminili o artistiche, l'artista stesso... non è che un sogno. La formula della macchina artista o della macchina d'espressione va dunque definita in modo affatto diverso, non solo indipendentemente da ogni intenzione estetica, ma anche al di là dei personaggi femminili e dei personaggi di artisti che intervengono obiettivamente nelle serie o al loro limite.

In effetti, sono i personaggi connettori, con le loro connotazioni di desiderio, incesto o omosessualità a ricevere il loro statuto obiettivo dalla macchina d'espressione, e non viceversa. Nessuno meglio di Kafka ha saputo definire l'arte o l'espressione senza riferirsi minimamente a qualcosa di estetico. Se cercassimo di riassumere la natura di questa macchina artista secondo Kafka dovremmo dire: è una macchina celibe, la sola macchina celibe e proprio per questo tanto più innestata su un campo sociale a connessioni molteplici⁶.

Definizione macchinistica, e non estetica. Il celibe è uno stato del desiderio più vasto e intenso del desiderio incestuoso e del desiderio omosessuale. Certo ha i suoi inconvenienti, i suoi punti deboli, e le sue basse intensità: la mediocrità burocratica, il girare in tondo, la paura, la tentazione edipica di uscire dalla vita eremitica ("Può vivere soltanto da anacoreta o da parassita", tentazione-Felice), e, peggio ancora, il desiderio suicida d'abolizione ("la sua è dunque una natura suicida che ha denti solo per la propria carne e carne solo per i propri denti"). Ma anche attraverso queste cadute, egli è produzione di intensità ("lo scapolo non ha che il momento"); è il Deterritorializzato, colui che non ha "centro" né "un grande complesso di averi": "egli ha soltanto quel terreno che occorre ai suoi due piedi, soltanto quel sostegno che le due mani coprono, dunque, molto meno del ginnasta al trapezio nel teatro di varietà, sotto il quale tendono per giunta una rete di sicurezza" (J., 137). I suoi viaggi non sono come quelli del borghese che "viaggia su una nave [...] con grandi effetti tutto intorno", crociera Brambilla, ma il viaggio-schizo "su alcuni pezzi di legno sopra le onde che per giunta si urtano a vicenda e si accavallano". Il suo viaggio è una linea di fuga, come quello della "banderuola in cima a una montagna". E certo la sua fuga è una fuga da fermi, in pura intensità - "si è coricato, come talvolta d'inverno i fanciulli si buttano nella neve per congelare". Ma, anche restando fermi, la fuga non consiste nel

fuggire il mondo, nel rifugiarsi nella torre, nel fantasma o nell'impressione: soltanto la fuga può “mantenerlo sulla punta dei piedi, e *soltanto le punte dei piedi potevano mantenerlo in questo mondo*”. Non v'è nulla di meno “estetico” dello scapolo nella sua mediocrità, ma non v'è neppur nulla di più artistico. Lo scapolo non fugge il mondo, lo tiene in pugno, e lo fa fuggire su una linea artistica e continua: “Devo fare soltanto le mie passeggiate e ciò deve bastare, ma in compenso non c'è luogo al mondo dove io non possa fare le mie passeggiate”. Senza famiglia e senza coniugalità, lo scapolo è ancora più sociale, social-pericoloso, social-traditore, e collettivo anche da solo, per suo conto - “Siamo fuori della legge, nessuno lo sa e pure ognuno ci tratta in tal senso”. Il fatto è che il segreto dello scapolo sta proprio nella sua produzione di qualità intensive - dalle più basse, quelle delle “sporche letterine”, alle più alte, quelle dell'opera illimitata - quella produzione che egli opera direttamente nel corpo sociale, nel campo sociale stesso. Un solo e medesimo processo. Il più alto desiderio desidera la solitudine e insieme di esser connesso a tutte le macchine di desiderio. Una macchina tanto più sociale e collettiva quanto più è solitaria, celibe e quanto più, tracciando la linea di fuga, essa vale necessariamente, da sola, per una comunità le cui condizioni non sono ancora, attualmente, date. È questa la definizione oggettiva della macchina d'espressione che, come abbiamo visto, rimanda allo stato reale d'una letteratura minore in cui non c'è più posto per “vicende individuali”. Produzione di quantità intensive nel corpo sociale, proliferazione e precipitazione di serie, connessioni polivalenti e collettive indotte dall'agente scapolo. Non c'è altra definizione.

Note

1 La lotta di classe imperversava già nella famiglia e nella ditta Kafka, a livello delle serve e degli impiegati. È uno dei principali temi della *Lettera al padre*. A una delle sorelle di Kafka veniva regolarmente rimproverata la simpatia che dimostrava per le serve e per la vita di campagna in genere. La prima volta che Kafka la vide, Felice aveva il “collo libero”, “viso ossuto e vuoto”, “naso quasi rotto”, grandi denti. Kafka la scambia per una domestica (J., 366). Ma anche per una sorella, e per una puttana. Ma Felice non lo era. Come Kafka, anch'essa

era un importante burocrate, e finì per dirigere la ditta in cui era impiegata. Kafka tuttavia trarrà da questa situazione piaceri segreti, in un complesso assetto di ingranaggi e segmenti burocratici.

2 Cfr. M. Brod, *Appendice al Castello* e K. Wagenbach, *Kafka*, cit., p. 111 e sgg-

3 Uno dei modelli dell'artista, o di Titorelli, fu probabilmente Oskar Pollak, uno dei più misteriosi amici di Kafka nei primi anni della giovinezza. Kafka nutrì senza dubbio per lui un grande amore; ma Pollak si allontanò presto da Praga e morì giovane, nel 1915. Pollak non era tuttavia un pittore bensì uno studioso del barocco italiano e aveva una notevole competenza in numerosi campi che avrebbero lasciato su Kafka un'impronta profonda: l'architettura, la cartografia urbana, gli antichi libri contabili e amministrativi. Cfr. M. Brod, *op. cit.*, pp. 66-73.

4 *Il sostituto procuratore*: "Quasi ogni teste aveva un'opinione diversa circa la relazione che intercorreva tra la frase incriminata e la canzone, e il delatore affermava addirittura che chi aveva cantato era un altro, non l'imputato" (J., 955).

5 Titorelli "in quanto a torturare sostituiva largamente l'avvocato" (P., 548).

6 Michel Carrouges si serve del termine *Macchine celibi* per designare un certo numero di macchine fantastiche descritte in romanzi e in altre opere letterarie: fra di esse si trova appunto la macchina della *Colonia penale*. Non possiamo tuttavia seguire Carrouges nell'interpretazione che egli dà delle macchine di Kafka, con riferimento soprattutto alla "legge". Le citazioni che seguono sono tratte da un abbozzo di racconto sul tema dello scapolo pubblicato nei *Diari*.

8. Blocchi, serie, intensità

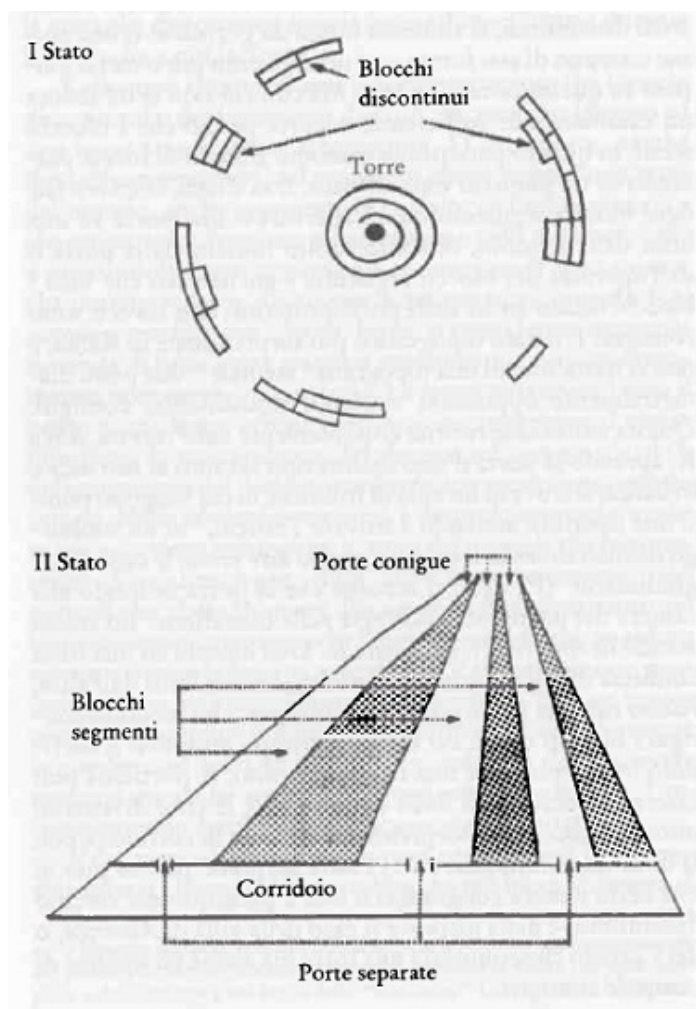
Quanto abbiamo detto sul contiguo e il continuo in Kafka pare contraddetto, o in ogni caso sminuito, dal ruolo e dall'importanza dei blocchi discontinui. Il tema dei blocchi è costante in Kafka, e sembra minato da una discontinuità insormontabile. Si è parlato molto della scrittura spezzettata e della frammentarietà come modi d'espressione propriamente kafkiani. *La muraglia cinese* è appunto la forma di contenuto che corrisponde a questa espressione: appena hanno finito un blocco, gli operai vengono mandati lontano a farne un altro, lasciando dappertutto delle brecce che, forse, non saranno mai colmate. Possiamo dire che questa discontinuità è l'elemento caratteristico dei racconti? C'è una ragione più profonda. La discontinuità s'impone a Kafka con una forza tanto maggiore quanto più è presente la rappresentazione d'una macchina trascendente, astratta e reificata. È in questo senso, appunto, che l'infinito, il limitato e il discontinuo stanno tutti dalla stessa parte. Ogni volta che si presenta come una autorità trascendente, legge paranoica del despota, il potere impone una distribuzione discontinua dei periodi, con interruzioni fra l'uno e l'altro e una ripartizione discontinua dei blocchi, con vuoti fra un blocco e l'altro. Infatti, la legge trascendente può reggere unicamente i frammenti che ruotano intorno a essa, tenendosi a distanza dal centro e fra di loro. È una costruzione astronomica. La formula dell'assoluzione apparente del *Processo*. *La muraglia cinese* è chiarissima in proposito: la frammentarietà della muraglia è stata voluta dal consiglio dei dirigenti; e i frammenti rimandano alla trascendenza imperiale di una unità nascosta, al punto che alcuni pensano che la sola finalità della muraglia discontinua risieda in una *Torre* ("Prima dunque la Muraglia e poi la Torre").

Kafka non rinuncerà mai a questo principio dei blocchi discontinui o dei frammenti distanti che ruotano intorno ad una legge trascendente sconosciuta. D'altra parte, perché dovrebbe rinunciarvi, dal momento che si tratta d'uno stato del mondo, anche apparente (e cos'altro è l'astronomia?) e che questo stato funziona effettivamente nella sua opera? Ma a

questo dobbiamo aggiungere costruzioni d'altra natura, che corrispondono alle scoperte dei romanzi, quando K si accorge sempre più che la legge trascendente imperiale rimanda di fatto a una giustizia immanente, a un concatenamento immanente di giustizia. La legge paranoica lascia il posto a una legge-schisi; l'assoluzione apparente al rinvio illimitato; la trascendenza del dovere sul campo sociale a un'immanenza del desiderio nomade attraverso tutto questo campo. Nella *Muraglia cinese* ciò è detto chiaramente, anche se poi non viene sviluppato: ci sono dei nomadi che testimoniano d'un'altra legge, d'un altro concatenamento, dei nomadi che, dalle frontiere alla capitale, devastano tutto sul loro passaggio, costringendo l'imperatore e la sua guardia a ripararsi dietro la finestra o le sbarre. Kafka allora non procede più per infinito-illimitato-discontinuo ma per finito-contiguo-continuo-limitato. (La continuità gli parrà sempre la condizione dello scrivere, e non soltanto dello scrivere romanzi ma anche racconti, *La condanna* per esempio. L'incompiuto non è più il frammentario ma l'illimitato¹).

E dal punto di vista del continuo, cosa accade? Kafka non abbandona i blocchi. Ma parrebbe che tali blocchi, invece di distribuirsi su un cerchio di cui sono tracciati solo alcuni archi discontinui, si allineino lungo un corridoio o una corsia: ciascuno di essi forma così un segmento più o meno lontano su questa retta illimitata. Ma con ciò non si ha ancora un cambiamento sufficiente; occorre perciò che i blocchi stessi, in quanto persistono, cambino almeno di forma passando da un punto di vista all'altro. E in effetti, se è vero che ogni blocco-segmento ha un'apertura o una porta su una linea del corridoio, di solito molto lontana dalla porta o dall'apertura del blocco seguente, è anche vero che tutti i blocchi hanno anche delle porte posteriori che, invece, sono contigue. È il dato topografico più sorprendente in Kafka, e non si tratta solo di una topografia "mentale": due punti diametralmente opposti si rivelano, stranamente, contigui. Questa situazione ritorna costantemente nel *Processo*, dove K, aprendo la porta d'uno sgabuzzino accanto al suo uscio, in banca, si trova in un'aula di tribunale in cui vengono puniti due ispettori; andando a trovare Titorelli, "in un sobborgo diametralmente opposto a quello dov'erano le cancellerie giudiziarie" (P., 448), si accorge che la porta in fondo alla camera del pittore dà anch'essa sulle cancellerie. Lo stesso accade in *America*, e nel *Castello*. Due blocchi su una linea continua illimitata, con porte molto lontane l'una dall'altra, hanno tuttavia porte posteriori

contigue, che rendono contigui i blocchi stessi. Ed è ancora troppo semplice: il corridoio infatti può fare una curva a gomito, la porticina può essere orientata sulla linea di corridoio; le cose diventano insomma ancora più sorprendenti. La linea di corridoio, poi, la linea retta illimitata, riserva altre sorprese, perché può in una certa misura congiungersi con il principio del cerchio discontinuo e della torre - è il caso della villa di *America*, o del Castello che comporta una torre ma anche un insieme di casupole contigue.



Tentiamo di rappresentare sommariamente questi due stati d'architettura.

<i>I stato</i>	<i>II stato</i>
Visto dall'alto o dal basso	Visto di fronte, dal corridoio
Scale	Soffitto basso
Riprese dall'alto e controriprese	Grandangolo e profondità di campo
Discontinuità dei blocchi-archi	Illimitato del corridoio immanente
Modello astronomico	Modello terrestre o sotterraneo
Distante e vicino	Lontano e contiguo

Nota I: Occorre insistere sulla distinzione reale dei due stati e insieme sulla loro possibile reciproca penetrazione. Tali stati sono distinti perché corrispondono a due burocrazie differenti, una nuova e l'altra vecchia, la vecchia burocrazia cinese imperiale dispotica e la nuova burocrazia capitalista e socialista. Gli stati penetrano l'uno nell'altro perché la nuova burocrazia non toglie di mezzo facilmente le sue forme: non solo, ma molta gente "crede" alla vecchia burocrazia (nozione di credenza in Kafka), poi la vecchia burocrazia non è affatto una maschera della nuova. La burocrazia moderna nasce naturalmente in forme arcaiche, che riattiva e cambia conferendo loro una funzione perfettamente attuale. Per questo i due stati d'architettura hanno una coesistenza essenziale, descritta da Kafka nella maggior parte dei suoi testi: i due stati funzionano l'uno nell'altro, e nel mondo moderno. Disposizione in piani della gerarchia celeste, e contiguità degli uffici quasi sotterranei. Kafka, personalmente, si situa all'incrocio delle due burocrazie: la compagnia d'assicurazioni, poi le Assicurazioni sociali in cui lavora si occupano degli affari di un capitalismo avanzato, ma hanno anch'esse una struttura arcaica e già superata di vecchio capitalismo e di antica burocrazia. Più in generale, è difficile pensare che Kafka, molto attento ai fatti della Rivoluzione di ottobre, non abbia sentito parlare negli ultimi anni della sua vita dei progetti dell'avanguardia e dei costruttivisti russi. Il progetto di Tatlin per la in Internazionale è del 1920: torre a spirale con quattro camere rotanti a ritmi differenti, secondo un modello astronomico (il legislativo, l'esecutivo, ecc.). Il progetto di Moholy Nagy, ungherese, è del 1922: la gente diviene "una parte della funzione della torre", che prevede un accesso esterno con ringhiera, una spirale interna priva di protezione chiamata "strada degli atleti", un ascensore e una grande scopa. Avanguardia paranoica. Sembra che il funzionalismo più moderno abbia più o meno volontariamente riattivato le

forme più arcaiche o leggendarie. Anche in questo caso, si ha una inter-penetrazione delle due burocrazie, quella del passato e quella dell'avvenire - ancor oggi peraltro non si è andati molto più in là. Tenendo conto di questo miscuglio, si possono distinguere soltanto come poli gli *arcaismi con funzione attuale* e le *neoformazioni*. Kafka ci sembra uno dei primi a prender coscienza di questo problema storico, nella stessa misura almeno di taluni fra i suoi contemporanei più "impegnati", i costruttivisti e i futuristi. Chlebnikov, per esempio, inventa due linguaggi, di cui molti si sono chiesti in quale misura si confondano e in quale misura si distinguano: la "lingua stellare", astronomica, algoritmica, logica pura e di alto formalismo da una parte e la "zaoum", sotterranea, procedente per pura materia asignificante, intensità, sonorità, contiguità dall'altra. Ci sono qui come due stili sorprendenti di burocrazia, ciascuno dei quali è spinto all'estremo, secondo cioè la propria linea di fuga. Il problema di Kafka, che pure si serve di mezzi compieta-mente diversi, è lo stesso, e riguarda appunto il linguaggio, l'architettura, la burocrazia, le linee di fuga.

Nota II: Per mostrare sino a che punto i due stati siano mescolati, occorrerebbe prendere ad esempio, dettagliatamente, *Il castello*. In effetti il castello conserva molte strutture corrispondenti al primo stato - l'altezza, la torre, la gerarchia. Ma queste strutture sono costantemente corrette, o sfumano in direzione del secondo stato - concatenamento e contiguità degli uffici alle frontiere mobili. E, soprattutto, l'Albergo dei Signori fa trionfare il secondo stato, con il suo lungo corridoio, le stanze contigue e sporche in cui i funzionari lavorano a letto.

Nota III: Tutto ciò potrebbe spiegare l'incontro di Orson Welles con Kafka. Il cinema ha con l'architettura un rapporto più profondo che con il teatro - Fritz Lang architetto. Ora, Welles ha sempre fatto coesistere due modelli architettonici di cui si serve molto consapevolmente. Il primo modello è quello degli splendori e delle decadenze, in contesti arcaici ma con funzione affatto attuale, salite e discese secondo scalinate infinite, riprese dall'alto e controriprese. Il secondo modello è quello dei grandi angoli e delle profondità di campo, corridoi illimitati, trasversali contigue. *Citizen Kane* o *L'orgoglio degli Amberson* privilegiano il primo modello, la *Donna di Shanghai* il secondo. *Il terzo uomo*, che pure non è firmato Welles, unisce i

due modelli in quel sorprendente miscuglio di cui parlavamo poc'anzi: le scalinate arcaiche, la grande ruota verticale nel cielo; le fogne-rizoma a fior di terra, con la contiguità dei cunicoli. Sempre la spirale paranoica infinita, e la linea schizoide illimitata. Il film sul *Processo* combina ancor meglio i due movimenti; e una scena come quella di Titorelli, delle bambine, del lungo corridoio in legno, delle lontananze e delle contiguità improvvise, delle linee di fuga, mostra l'affinità del genio di Welles e di quello di Kafka.

Nota IV: Perché abbiamo messo dalla stessa parte *il lontano e il contiguo* (II stato) e, dall'altra, *il distante e il vicino* (I stato)? Non è soltanto una questione di parole, avremmo potuto sceglierne altre, è una questione d'esperienza e di nozione. Nella figura architettonica della muraglia e della torre, veramente, i blocchi che formano un arco di cerchio sono accostati gli uni agli altri e vengono uniti a due a due. È vero anche che essi sono e restano distanti, perché fra le coppie permangono delle brecce che non verranno mai colmate. E poi la legge trascendente, la torre infinita, è infinitamente distante da ogni blocco; e contemporaneamente è sempre vicina poiché continua ad inviare a ciascuno il suo messaggero, avvicinandosi all'uno quando si allontana dall'altro e viceversa. La legge infinitamente distante emette delle ipostasi, è fonte di emanazioni sempre più vicine. Un giorno distante, l'altro vicina, è la formula dei periodi, o delle fasi successive dell'assoluzione apparente. Distante e vicino contemporaneamente è la formula della legge che regola questi periodi e queste fasi - il grande paranoico non è sempre annidato sulle nostre spalle, pur essendo relegato a una distanza infinita? Un brano della *Muraglia cinese*, intitolato *Un messaggio dell'imperatore* riassume bene questa situazione: l'imperatore è vicino ad ognuno di noi e ci invia la sua emanazione ma resta sempre l'Assolutamente-Distante, perché il messaggero non arriverà mai - troppi ambienti da traversare, troppe cose che si frappongono, a loro volta distanti l'una dall'altra. D'altra parte, però, si ha *lontano e contiguo*. Lontano si oppone a vicino, contiguo a distante. Ma, nel raggruppamento delle esperienze o delle nozioni, lontano si oppone anche a distante e contiguo a vicino. In effetti, gli uffici sono molto lontani gli uni dagli altri, divisi come sono da tutta la lunghezza del corridoio (non sono vicini), ma sono contigui attraverso le porte di dietro che li congiungono, sempre su questa stessa linea (non sono distanti). Il testo

essenziale a questo proposito sarebbe il breve aforisma in cui Kafka dice che il villaggio contiguo è contemporaneamente tanto lontano che occorre più d'una vita per arrivarci. Problema kafkiano: bisogna "credere" che questo testo dica la stessa cosa del *Messaggio dell'imperatore*? Non si deve credere piuttosto che esso dica esattamente il contrario? Vicino e distante fanno parte della stessa dimensione, l'altezza, percorsa dall'asse di un movimento che traccia la figura d'un cerchio in cui un punto si allontana e s'avvicina. Ma contiguo e lontano fanno parte d'un'altra dimensione, la lunghezza, la linea dritta rettilinea, trasversale alla traiettoria del movimento, che rende contigui i segmenti più lontani. Più concretamente, si dirà che il padre e la madre, nella *Metamorfosi* per esempio, sono vicini e distanti: sono emanazioni della legge. La sorella, invece, non è affatto vicina, è contigua - contigua e lontana. Quanto al burocrate, l'"altro" burocrate, è sempre contiguo - contiguo e lontano.

I due gruppi architettonici in funzione si ripartiscono dunque nel seguente modo: da una parte l'infinito-limitato-discontinuo-vicino e distante; dall'altra l'illimitato-continuo-finito-lontano e contiguo. Ora, da una parte e dall'altra, Kafka procede per *blocchi*. Il termine e la nozione di "blocco" si ritrovano continuamente nei *Diari*, per designare a volte delle unità d'espressione, a volte delle unità di contenuto e per indicare ora un difetto, ora una virtù. Virtù è "fare un blocco di tutte le proprie forze"². Ma il difetto consiste nel fatto che ci sono anche dei blocchi d'artificio o di stereotipia. Kafka definisce così il procedimento di composizione di Dickens, che ammira molto e che prende a modello per *America*. La sua ammirazione non è tuttavia priva di reticenze soprattutto a proposito della costituzione dei blocchi in Dickens: "Questi blocchi della descrizione grossolana che vengono portati artificialmente per ogni personaggio, e senza i quali Dickens non sarebbe capace di arrampicarsi nemmeno una volta fuggacemente su per il suo racconto" (J., 590). E, attraverso la stessa opera di Kafka, crediamo che i blocchi cambino di natura e di funzione, tendendo verso un uso sempre più sobrio e raffinato. Nel primo senso ci sono i blocchi che corrispondono alla costruzione frammentaria della *Muraglia cinese*: blocchi separati che si distribuiscono in archi di cerchio discontinuo (*blocchi-archi*). In un secondo senso, invece, i blocchi sono segmenti ben determinati che si allineano già su una retta illimitata, ma con intervalli variabili - è il caso della composizione di *America*, dal punto di vista tanto

dell'espressione quanto dei contenuti, la villa, l'albergo, il teatro (*blocchi-segmenti*). Ma *Il processo* dà al metodo una perfezione nuova: la contiguità degli uffici. I segmenti sulla linea retta illimitata divengono contigui, per lontani che siano gli uni dagli altri; inoltre essi perdono i loro limiti precisi a profitto di barriere mobili che si spostano e si precipitano con loro nella segmentazione continua (*blocchi-serie*). E probabilmente questa perfezione topografica raggiunge il suo punto più alto nel *Processo* più ancora che nel *Castello*. Ma, inversamente, se *Il castello* opera, per parte sua, un altro progresso, esso consiste nel fatto che *Il castello* rompe con ciò che era troppo spaziale nel *Processo*, per mettere in risalto ciò che nel romanzo precedente c'era già ma si trovava ancora avviluppato nelle figure spaziali: le serie divengono intensive, il viaggio si rivela viaggio in intensità, la carta è una carta d'intensità, e le barriere mobili sono a loro volta delle "soglie" (*blocchi d'intensità*). Il primo capitolo del *Castello* funziona già in questo registro, di soglia in soglia, da intensità basse a intensità alte e viceversa, in una cartografia che non è certo interiore o soggettiva ma ha cessato di essere prima di tutto spaziale. Intensità bassa del capo chino, intensità alta della testa che si risolleva e del suono che fila, passaggio da una scena all'altra per soglie: il linguaggio divenuto intensivo fa filare i contenuti secondo questa nuova carta.

Ciò implica un certo mezzo, come procedura di espressione e insieme come procedimento di contenuto. Tale mezzo era già presente in *America* e nel *Processo*, ma si rivela ora con una forza particolare, che conferisce ai blocchi il loro quinto ed ultimo senso in quanto *blocchi d'infanzia*. La memoria di Kafka non fu mai buona; tanto meglio, se è vero che il ricordo d'infanzia è incurabilmente edipico, impedisce e blocca il desiderio su una foto, piega il capo del desiderio staccandolo da tutte le sue connessioni — I ricordi, vero? [...] 'Già, ricordare è triste, e molto più triste è l'oggetto del ricordo'"³. Il ricordo opera una riterritorializzazione dell'infanzia. Ma il blocco di infanzia funziona in modo ben diverso: esso è la sola vita vera del bambino; è deterritorializzante; si sposta nel tempo, con il tempo, per riattivare il desiderio e farne proliferare le connessioni; è intensivo e, anche alle più basse intensità, ne rilancia un'altra. L'incesto con la sorella, l'omosessualità con l'artista sono appunto blocchi d'infanzia come è ben testimoniato dal blocco delle bambine nello studio di Titorelli. Il primo capitolo del *Castello* fa funzionare un blocco d'infanzia in modo esemplare, laddove K, in un

momento di bassa intensità (delusione di fronte al castello), rilancia o riattiva l'insieme iniettando nella torre del castello il campanile deterritorializzato del suo borgo natio. Certo i bambini non vivono come ci fanno credere i nostri ricordi di adulti, e neppure come credono loro sulla base dei ricordi quasi contemporanei a ciò che fanno. Il ricordo dice "padre! madre!", ma il blocco d'infanzia è altrove, in intensità più alte che il bambino compone con le sorelle, i compagni, i lavori, i giochi, e tutti i personaggi non parentali sui quali egli deterritorializza i suoi genitori ogni volta che può. Ah!, della sessualità infantile non è certo Freud a darci una buona idea. È vero, il bambino non cessa di riterritorializzarsi sui genitori (la foto); ma perché ha bisogno di intensità basse. Tuttavia, nelle sue attività come nelle sue passioni, egli è insieme il più deterritorializzato e il più deterritorializzante, l'Orfano⁴. Così egli forma un blocco di deterritorializzazione, che si sposta col tempo, sulla linea retta del tempo, rianimando l'adulto come si rianima una marionetta e iniettandogli di nuovo delle connessioni vive.

I blocchi d'infanzia, non solo come realtà ma anche come metodo e disciplina, non cessano di spostarsi nel tempo, iniettando qualcosa del bambino nell'adulto, o dell'adulto presunto nel bambino vero. Questa forma di travaso produce in Kafka e nella sua opera un curiosissimo *manierismo*. E non si tratta affatto del manierismo per simboli ed allegorie della scuola di Praga; e neppure del manierismo di chi "fa" il bambino, di coloro cioè che lo imitano o lo rappresentano. È un manierismo di sobrietà, senza ricordo, in cui l'adulto è preso in un blocco d'infanzia senza cessare di essere adulto, come il bambino può essere preso in un blocco d'adulto senza cessare di esser bambino. Non si tratta d'uno scambio artificiale di "ruoli", ma, ancora una volta, della stretta contiguità di due segmenti lontani. Un po' come abbiamo visto per il divenire-animale: un divenir-bambino dell'adulto preso nell'adulto, un divenir-adulto del bambino preso nel bambino, entrambi contigui. È soprattutto *Il castello* a presentare queste scene intensive manieriste: nel primo capitolo gli uomini che fanno il bagno diguazzando in un mastello mentre i bambini li guardano e vengono investiti dagli spruzzi; e, inversamente, più avanti, il piccolo Hans, il figlio della dama in nero "guidato soprattutto da idee infantili di tal sorta, a cui corrispondeva infatti la gravità di cui tutti i suoi atti erano improntati" (717), adulto come può esserlo un bambino - e si ha qui un nuovo riferimento alla scena del mastello. Ma già nel *Processo* si ha

una grande scena manierista. Quando i poliziotti vengono puniti, tutto il passo viene trattato come un blocco d'infanzia, e ogni riga mostra che quelli che gridano sotto i colpi della sferza sono bambini, seri solo a metà. A questo proposito sembra che i bambini, secondo Kafka, vadano più in là delle donne: essi formano un blocco di trasporto e di deterritorializzazione più intenso della serie femminile, sono presi in un manierismo più forte o in un concatenamento più macchinistico - si vedano per esempio le bambine nella scena di Titorelli, e, in *Adescamento nel villaggio*, il rapporto con la donna e quello con i bambini si collocano in una posizione rispettiva complessa. E si dovrebbe parlare ancora d'un altro manierismo in Kafka, di una specie di manierismo mondano: "le odiose cerimonie" dei due uomini del *Processo* che vengono a giustiziare K — cui K risponde infilandosi i guanti nuovi; poi il modo con cui i carnefici passano il coltello da macellaio sopra il corpo di K. I due manierismi hanno come delle funzioni complementari opposte: il manierismo di cerimonia tende ad allontanare il contiguo - Stai al tuo posto! una riverenza, un saluto troppo calcato, una sottomissione insistente sono modi di dire "merda". Il manierismo d'infanzia compie piuttosto l'operazione inversa. Ma fra tutt'e due, le maniere e i poli del manierismo costituiscono la pagliacciata schizo di Kafka. Gli schizofrenici conoscono bene entrambe le maniere, è il loro modo di deterritorializzare le coordinate sociali. È probabile che Kafka ne facesse un uso mirabile nella vita come nell'opera: l'arte macchinistica della marionetta - Kafka parla spesso dei suoi manierismi personali, scricchiolio di mascelle e contrazioni che vanno quasi sino alla catatonia⁵.

Note

1 Maurice Blanchot ha analizzato assai bene la scrittura frammentaria e riesce perciò a far meglio risaltare la forza del continuo in Kafka che pure interpreta negativamente e nel segno della "mancanza". Cfr. *L'amitié*, Gallimard, Paris, 1971, pp. 316-9.

2 Cfr. M. Brod, *Franz Kafka*, cit., p. 238, in cui Brod pubblica una specie di "programma di vita" di Kafka.

3 *Descrizione d'una battaglia* (R., 11).

4 Kafka scrisse alla sorella Elli una lettera che costituisce

una sorta di contropartita della *Lettera al padre*. Richiamandosi a Swift, Kafka contrappone l'animale familiare all'animale umano. Il bambino come animale familiare è preso in un sistema di potere in cui "i genitori si arrogano il diritto esclusivo di rappresentare la famiglia". Tutto il sistema della famiglia si fonda sulla coesistenza dei due poli: abbassare e far abbassare la testa, "schiavitù e tirannia". La vita spontanea del bambino come animale umano è situata altrove, in una certa deterritorializzazione. Egli deve così abbandonare al più presto l'ambiente familiare, come Kafka si augura che avvenga al nipote Felix. A meno che il bambino non appartenga a una famiglia povera, nel qual caso "la vita e il lavoro penetrano inevitabilmente fra le mura domestiche" - e non si ha quindi alcun ribaltamento sulle "faccende individuali", perché il bambino si trova immediatamente inserito in un campo sociale extra-parentale. Ma, se non è povero, è meglio che il bambino parta, per ritornare eventualmente al paese natio *come un estraneo*, "dimenticato da tutti, ma non dalla madre che alla fine lo riconosce. Si compie così un vero miracolo dell'amore materno". Il fatto è che il blocco d'infanzia ha funzionato nella madre.

5 Ancora una volta occorrerebbe paragonare Kafka a Proust che si serve in modo altrettanto mirabile dei due poli del manierismo: il manierismo mondano come arte del lontano, dilatazione dell'ostacolo fantasma e il manierismo infantile come arte del contiguo - non sono solo i famosi ricordi involontari ad essere dei veri e propri blocchi d'infanzia ma anche l'incertezza sull'età del narratore in un momento o nell'altro. In altri insiemi le due maniere funzionano altrettanto bene in Hölderlin o in Kleist.

9. Che cos'è un concatenamento

Un concatenamento, oggetto per eccellenza del romanzo, ha due facce; esso è da una parte concatenamento collettivo d'enunciazione, dall'altra concatenamento macchinistico di desiderio. Kafka non solo è il primo a smontare queste due facce, ma addirittura ne dà una combinazione che è come una firma dalla quale i lettori lo riconoscono comunque. Prendiamo il primo capitolo di *America*, pubblicato a parte con il titolo *Il fuochista*. In esso si parla sì della caldaia come macchina: K ritorna continuamente sulla sua volontà di diventare ingegnere o almeno meccanico. Se le caldaie tuttavia non vengono descritte per se stesse (d'altra parte la nave è ferma) ciò è dovuto al fatto che una macchina non è mai semplicemente tecnica; anzi, essa è tecnica solo come macchina sociale, che prende uomini e donne nei suoi ingranaggi o piuttosto che ha degli uomini e delle donne fra i suoi ingranaggi, come ha delle cose, strutture, metalli, materie. Inoltre Kafka non pensa soltanto alle condizioni del lavoro alienato, meccanizzato ecc.: egli conosce tutto ciò molto da vicino, ma il suo genio sta nel considerare che gli uomini e le donne fanno parte della macchina, non soltanto nel loro lavoro ma anche, e soprattutto, nelle attività adiacenti, nel riposo, nell'amore, nella protesta, nell'indignazione, ecc. Il meccanico è una parte della macchina non solo in quanto meccanico ma nel momento stesso in cui smette di esserlo.

Il fuochista fa parte della "sala macchine" anche e soprattutto quando insegue Lina, proveniente dalla cucina. La macchina è sociale nel suo smontarsi in tutti gli elementi connessi che a loro volta fanno macchina. La macchina giudiziaria non si chiama macchina soltanto metaforicamente: è proprio essa a fissare il senso primo non solo con le sue stanze, gli uffici, i libri, i simboli, la topografia, ma anche con il suo personale (giudici, avvocati, uscieri), le sue donne attigue ai libri porno della legge, i suoi imputati che forniscono una materia indeterminata. Una macchina per scrivere esiste solo in un ufficio, l'ufficio esiste solo con dei segretari, dei vice-capufficio e dei principali, con una distribuzione

amministrativa, politica e sociale, ma anche erotica, senza la quale non ci sarebbe, né mai ci sarebbe stata, una “tecnica”. In effetti, la macchina è desiderio; non che il desiderio sia desiderio *della* macchina, che anzi esso non cessa di far macchina nella macchina e di costituire un nuovo ingranaggio accanto al precedente, indefinitamente, anche se questi ingranaggi hanno l’aria di opporsi o di funzionare in modo discordante. A far macchina, in senso proprio, sono le connessioni, tutte le connessioni che guidano lo smontaggio.

Con la constatazione che anche la macchina non è che un pezzo in un concatenamento sociale *da essa presupposto*, il solo che meriti d’esser chiamato “macchinistico”, ci avviciniamo all’altro aspetto: il concatenamento macchinistico di desiderio è anche concatenamento collettivo d’enunciazione. Per questo il primo capitolo di *America* è traversato dalla protesta del fuochista tedesco che si lamenta dell’immediato superiore rumeno, e dell’oppressione che i Tedeschi devono subire nella nave. L’enunciato può essere di sottomissione, di protesta, di rivolta ecc., ma fa sempre parte della macchina. L’enunciato è sempre giuridico, si fa cioè secondo certe regole appunto perché esso costituisce il vero modo d’impiego della macchina. Ciò non significa che la differenza degli enunciati conti poco; è anzi molto importante sapere se si tratta di una rivolta o di una richiesta (lo stesso Kafka dirà che si sorprende della docilità degli operai infortunati: “Invece di prendere d’assalto l’istituto e di fracassare ogni cosa, vengono a pregare”¹). Ma richiesta, rivolta o sottomissione che sia, l’enunciato smonta sempre un concatenamento di cui la macchina fa parte; anzi, il concatenamento stesso è una parte della macchina, e farà macchina a sua volta, per render possibile il funzionamento dell’insieme, o per modificarlo, o per farlo saltare. Una donna chiede a K nel *Processo*: Vuoi forse introdurre delle riforme? Nel *Castello*, K si situa immediatamente in rapporto di “lotta” con il castello (e, in una variante, l’intenzione appare ancor più nettamente). Ma, in ogni modo, ci sono delle regole che sono le regole di smontaggio e non si capisce più molto bene se la sottomissione non nasconda la più grande delle rivolte o se la lotta non implichi la peggiore delle adesioni. Nei tre romanzi, K si riconosce da questo sorprendente miscuglio: è ingegnere o meccanico secondo gli ingranaggi della macchina, è giurista e procedurista secondo gli enunciati del concatenamento - appena K si mette a parlare, lo zio, che pure non l’ha mai visto, lo riconosce: “Tu sei il mio caro nipote. Me lo sono immaginato tutto il tempo!” (A., 25). Non c’è concatenamento

macchinistico che non sia concatenamento sociale di desiderio, non c'è concatenamento sociale di desiderio che non sia concatenamento collettivo d'enunciazione.

Kafka personalmente si situa alla frontiera; egli non si trova soltanto alla giuntura tra le due burocrazie, quella vecchia e quella nuova, ma anche fra la macchina tecnica e l'enunciato giuridico. Kafka ha fatto l'esperienza della loro congiunzione in un medesimo concatenamento. Alle Assicurazioni sociali, egli si occupa degli incidenti sul lavoro, dei coefficienti di sicurezza dei vari tipi di macchine, dei conflitti fra padroni e operai nonché degli enunciati corrispondenti². E certo, nell'opera di Kafka, non si tratta della macchina tecnica per se stessa, né dell'enunciato giuridico in sé; il fatto è che la macchina tecnica fornisce il modello d'una forma di contenuto valida per tutto il campo sociale, mentre l'enunciato giuridico fornisce il modello d'una forma d'espressione valida per ogni enunciato. L'essenziale, in Kafka, è che la macchina, l'enunciato e il desiderio facciano parte di un solo e medesimo concatenamento che conferisce al romanzo la sua forza motrice e il suo oggetto, entrambi illimitati. È strabiliante vedere Kafka ricondotto da taluni critici alla letteratura del passato, anche se costoro gli attribuiscono il proposito di farne una specie di Summa o di Bibliografia universale, una Opera totale a forza di frammenti. È un modo di vedere le cose troppo francese davvero. Al pari di Don Chisciotte, Kafka non si ritrova nei libri. La sua biblioteca ideale conterrebbe solo libri d'ingegneria o di meccanica, e di diritto enunciativo - più qualche autore amato per il suo genio, e per certe ragioni segrete. La sua letteratura non è un viaggio attraverso il passato, è quella del nostro avvenire. I problemi che appassionano Kafka sono due: *quando si può dire che un enunciato è nuovo?* nel bene e nel male - *quando si può dire che un nuovo concatenamento si profila?* diabolico o innocente, o diabolico e innocente insieme. Ecco un esempio del primo problema: quando il mendicante della *Muraglia cinese* porta un manifesto scritto dai ribelli della provincia vicina, i segni utilizzati "hanno per noi un carattere antiquato" (R., 410), e fanno dire "Roba vecchia, sentita da un pezzo, superata ormai". Come esempio del secondo problema ecco le *potenze diaboliche dell'avvenire che già bussano alla porta*, capitalismo, stalinismo, fascismo. È questo ciò che Kafka ascolta, non il rumore dei libri ma il suono d'un futuro contiguo, il rumore di nuovi concatenamenti che sono concatenamenti di desideri, macchine ed enunciati e che si inseriscono nei vecchi

concatenamenti o rompono con essi.

E, innanzitutto, in che senso l'enunciato è sempre collettivo, anche quando sembra emesso da una singolarità solitaria come quella dell'artista? Il punto è che l'enunciato non rinvia mai a un soggetto, e tanto meno a un doppio; non rinvia cioè a due soggetti che a loro volta agirebbero l'uno come causa o soggetto d'enunciazione, l'altro come funzione o soggetto di enunciato. Non c'è un soggetto che emetta l'enunciato, né un soggetto il cui enunciato venga emesso. È vero che i linguisti che si servono di questa complementarità la definiscono in modo piuttosto complesso e considerano "l'impronta del processo d'enunciazione nell'enunciato" (si vedano i termini del tipo *io, tu, qui, ora*). Ma, in qualunque modo tale rapporto sia inteso, non crediamo che l'enunciato possa esser rapportato a un soggetto, sdoppiato o no, sfaldato o no, riflesso o no. Torniamo al problema della produzione di nuovi enunciati; e al problema della cosiddetta letteratura minore, la quale, come abbiamo visto, è in una situazione particolarmente favorevole alla produzione degli enunciati nuovi. Ora, quando un enunciato viene prodotto da uno Scapolo o da una singolarità d'artista, è tale solo in funzione di una comunità nazionale, politica e sociale, anche se le condizioni obiettive di tale comunità non sono ancora date per il momento al di fuori dell'enunciazione letteraria. Da ciò appunto derivano le due principali tesi di Kafka: la letteratura come orologio che anticipa e come cosa del popolo. L'enunciazione letteraria più individuale è un caso particolare di enunciazione collettiva. Ciò può addirittura essere formulato nei termini d'una definizione: un enunciato è letterario quando viene "assunto" da uno Scapolo che anticipa le condizioni collettive dell'enunciazione. Questo non significa che quella comunità non ancora data (nel meglio o nel peggio) sia a sua volta il vero soggetto d'enunciazione, e neppure il soggetto di cui si parla nell'enunciato; in entrambi i casi si finirebbe col cadere in una sorta di fantascienza. Come lo Scapolo non è un soggetto, così la collettività non è un soggetto né di enunciato né d'enunciazione. Ma lo scapolo attuale e la comunità virtuale - entrambi reali - sono i pezzi d'un concatenamento collettivo. E non basta dire che il concatenamento produce l'enunciato come farebbe un soggetto; esso è per suo conto concatenamento d'enunciazione in un processo che non lascia posto a un soggetto assegnabile qualsiasi ma che permette di marcare la natura e la funzione degli enunciati perché questi esistono solo come ingranaggi di un tale concatenamento - non

come effetti, e neppure come prodotti.

È quindi inutile chiedersi chi è K. È sempre lo stesso in tutti e tre i romanzi? È diverso da se stesso in ogni romanzo? Tutt'al più si può dire che, nelle lettere, Kafka si serve completamente del Doppio, o dell'apparenza dei due soggetti, d'enunciazione e d'enunciato; ma se ne serve solo per un gioco o un'avventura bizzarra, mettendo la massima ambiguità nella loro distinzione, preoccupandosi solo di imbrogliare la pista e di far sì che essi si scambino il ruolo. Nei racconti, invece, il concatenamento prende già il posto di ogni soggetto, ma si tratta o di una macchina trascendente e reificata, che conserva la forma di un soggetto trascendentale, o di un divenire-animale, che sopprime già il problema del soggetto pur avendo solamente il ruolo di indizio del concatenamento, o del divenire-collettivo molecolare, che l'animale appunto indicava con precisione ma che sembra ancora funzionare come soggetto collettivo - il popolo dei topi, il popolo dei cani. Kafka, nella sua passione di scrivere, concepisce esplicitamente i racconti come una contro-partita delle lettere, come un mezzo per scongiurare le lettere e la trappola persistente della soggettività. Eppure i racconti non sono ancora perfetti a questo riguardo, e rimangono piuttosto stadi, momenti di sosta passeggeri. È solo con i progetti dei romanzi che Kafka raggiunge la soluzione finale, che è davvero illimitata: K non sarà un soggetto ma *una funzione generale che prolifera su se stessa* e che non cessa di segmentarsi e di filare su tutti i segmenti. E val la pena di precisare ulteriormente queste nozioni una ad una. Da un lato "generale" non si oppone a individuo; "generale" designa una funzione, l'individuo più solitario ha una funzione tanto più generale quanto più si connette a tutti i termini delle serie attraverso le quali egli passa. Nel *Processo*, K è funzionario di banca e, su questo segmento, in connessione con tutta una serie di funzionari, di clienti, e con Elsa, l'amichetta; ma è anche arrestato, in connessione con ispettori, testimoni, e con la signorina Bürstner; ed imputato, in connessione con uscieri, giudici, e con la lavandaia; esperto in procedura, in connessione con avvocati e con Leni; artista, in connessione con Titorelli e le bambine... Non c'è modo migliore per dire che la funzione generale è indissolubilmente sociale ed erotica: il funzionale è insieme il funzionario e il desiderio. D'altra parte, è vero che i doppi continuano a svolgere un ruolo assai importante in ciascuna delle serie della funzione generale, ma come punti di partenza, o come un ultimo omaggio al problema dei due

soggetti; ciò viene tuttavia ugualmente superato, e K prolifera su se stesso, senza che abbia bisogno di sdoppiarsi o di passare attraverso i suoi doppi. K, infine, non si presenta tanto come funzione generale assunta da un individuo quanto come *funzionamento d'un concatenamento polivo-co di cui l'individuo solitario costituisce una parte*, mentre l'altra è costituita dalla collettività che s'avvicina - senza che ancora si capisca di quale concatenamento si tratti: fascista? rivoluzionario? socialista? capitalista? O tutt'e due le cose insieme, legate nel modo più ripugnante o più diabolico? Non si sa, ma tutti hanno delle idee in proposito, Kafka ci ha insegnato ad averne.

Perché, allora, nel concatenamento di desiderio, l'aspetto "giuridico" d'enunciazione prevale sull'aspetto "macchinistico" dell'enunciato o della cosa stessa? O, se non prevale, perché lo anticipa? Il rispetto delle forme in Kafka, lo straordinario rispetto dei tre K per i grandi complessi d'*America*, per l'apparato giudiziario già staliniano, per la macchina già fascista del *Castello*, non implica sottomissione ma esigenze e necessità d'una enunciazione in regola. Il diritto serve a Kafka appunto in questo senso. L'enunciazione precede l'enunciato, non in funzione d'un soggetto che lo produce ma di un concatenamento che fa di essa il primo ingranaggio, mentre gli altri vengono dopo e si sistemano a mano a mano al loro posto. In ogni serie del *Castello* o del *Processo* si può trovare una enunciazione, anche rapida o allusiva, a-significante soprattutto, che pure rimane immanente a tutta la serie. Nel primo capitolo del *Castello*, una certa frase o un certo gesto d'un contadino, del maestro o di altri, non formano degli enunciati ma delle enunciazioni che assumono la funzione di elementi connettori. Questo primato dell'enunciazione ci riporta di nuovo alle condizioni della letteratura minore; è l'espressione che precede o anticipa, che vien prima dei contenuti, sia per prefigurare le forme rigide in cui si caleranno, sia per farle filare su una linea di fuga o di trasformazione. Tale primato, tuttavia, non implica alcun "idealismo". In effetti le espressioni o le enunciazioni non sono meno strettamente determinate dal concatenamento di quanto non lo siano i contenuti stessi. Ed è un solo e medesimo desiderio, un solo e medesimo concatenamento che si presenta come concatenamento macchinistico di contenuto e concatenamento collettivo d'enunciazione.

Il concatenamento non ha soltanto due facce. Da un lato esso è segmentale, estendendosi su più segmenti contigui o dividendosi in segmenti che sono a loro volta dei

concatenamenti. Questa segmentarietà può essere più o meno dura o flessibile, ma si tratta di una flessibilità che è costrittiva almeno quanto la durezza, e forse più soffocante ancora, come nel *Castello*, in cui gli uffici contigui sembrano divisi solo da barriere mobili che rendono ancora più insensata l'ambizione di Barnabas: c'è sempre un altro ufficio dopo quello in cui si è entrati, c'è sempre un altro Klamm dietro quello che si è appena visto. I segmenti sono insieme poteri e territori; essi captano così il desiderio territorializzandolo, fissandolo, fotografandolo, incollandolo su una foto o chiudendolo in vestiti attillatissimi, dandogli una missione da compiere, estraendo da esso un'immagine di trascendenza dalla quale esso rimane preso al punto da opporre a se stesso tale immagine. Abbiamo visto a questo proposito come ogni blocco-segmento fosse una concrezione di potere, di desiderio e di territorialità o di riteritorializzazione retta dall'astrazione d'una legge trascendente. Ma, d'altra parte, si deve anche dire che un concatenamento ha delle *punte di deterritorializzazione*; o, il che è lo stesso, che ha sempre una *linea di fuga* attraverso la quale anch'esso fugge e fa filare le sue enunciazioni o espressioni che si disarticolano al pari dei suoi contenuti, che si deformano o subiscono una metamorfosi; o ancora, e siamo sempre allo stesso punto, il concatenamento si estende o penetra in un *campo d'immanenza illimitato* che fa fondere i segmenti, che libera il desiderio di tutte le sue concrezioni e astrazioni, o almeno lotta accanitamente contro di sé, per dissolverle. Queste tre cose si riducono in fondo ad una sola: il campo giudiziario contro la legge trascendente; la linea continua di fuga contro la segmentarietà dei blocchi; le due grandi punte di deterritorializzazione, la prima che trascina le espressioni in un suono che fila o in un linguaggio d'intensità (contro le foto), la seconda che si trascina i contenuti "a capofitto..." - contro la testa bassa del desiderio. Che la giustizia immanente, la linea continua, le punte o singolarità siano veramente attive e creatrici lo si capisce dalla maniera in cui si concatenano e fanno a loro volta macchina. E ciò si verifica sempre in condizioni che sono collettive ma di minoranza, in condizioni di letteratura e politica "minori", anche se ciascuno di noi ha dovuto scoprire in se stesso la sua minoranza intima, il suo deserto interiore - anche se occorre tener conto dei pericoli della lotta minoritaria: riteritorializzarsi, rifare delle foto, del potere e della legge, rifare infine della "grande letteratura".

Sino ad ora abbiamo opposto la macchina astratta ai

concatenamenti macchinistici concreti. La macchina astratta è quella della *Colonia*, di *Odradek*, le palle da ping-pong di Blumfeld. Trascendente e reificata, abbandonata alle esegesi simboliche o allegoriche, essa si opponeva ai concatenamenti reali che valevano solo per se stessi e si tracciavano in un campo d'immanenza illimitato - campo di giustizia contro costruzione della legge. Ma, da un altro punto di vista, sarebbe opportuno rovesciare questo rapporto. Prendendo il termine "astratto" in un altro senso (non figurativo, non significante, non segmentale), è la macchina astratta che passa dalla parte del campo d'immanenza illimitato e si confonde con esso nel processo o movimento del desiderio; i concatenamenti concreti non sono quindi più ciò che conferisce un'esistenza reale alla macchina astratta destituendola della sua finta trascendenza, anzi, è il contrario, è la macchina astratta che misura esattamente il modo d'esistenza e di realtà dei concatenamenti sulla base della capacità di disfare i loro stessi segmenti, di mettere avanti le loro punte di deterritorializzazione, di filare sulla linea di fuga, di riempire il campo d'immanenza. La macchina astratta è il campo sociale illimitato, ma anche il corpo del desiderio, e l'opera continua di Kafka, su cui le intensità sono prodotte e in cui si inscrivono tutte le connessioni e le polivocità. Citiamo, un po' a caso, alcuni concatenamenti di Kafka (non pretendiamo certo di farne una lista esaustiva, dato che alcuni ne contengono molti altri o possono far parte di ulteriori concatenamenti): il concatenamento delle lettere, la macchina per far lettere; il concatenamento del divenire-animale, le macchine d'animali; il concatenamento del divenir-femmina, o del divenir-bambino, i "manierismi" dei blocchi di donna o d'infanzia; i grandi concatenamenti del tipo macchine commerciali, alberghiere, bancarie, giudiziarie, burocratiche, imprenditoriali, ecc.; il concatenamento celibe o la macchina artistica di minoranza, ecc.... È evidente che ci sono molti criteri per valutare il loro tenore e il loro modo, anche nei minimi particolari:

1) In che misura l'uno o l'altro concatenamento può fare a meno del meccanismo "legge trascendente"? Se non può farlo non è un concatenamento reale: ma quanto più è una macchina astratta nel senso letterale del termine, tanto più è dispotico. Il concatenamento familiare, per esempio, può fare a meno d'una triangolazione, il concatenamento coniugale d'uno sdoppiamento, che ne fanno delle ipostasi legali piuttosto che dei concatenamenti funzionali? 2) Qual è la natura della segmentarietà propria di ogni concatenamento? Più o meno

dura o flessibile nella delimitazione dei segmenti, più o meno rapida o lenta nella loro proliferazione? Più i segmenti sono duri o lenti, meno il concatenamento è capace di fuggire effettivamente lungo la propria linea continua o le proprie punte di deterritorializzazione, anche se questa linea è forte e queste punte intense. Il concatenamento funziona quindi soltanto come indizio anziché come concatenamento reale-concreto: non riesce a effettuarsi, cioè a raggiungere il campo d'immanenza. E, quali che siano le vie d'uscita che indicava, è condannato allo scacco, e si fa riprendere dal meccanismo precedente. Ne è un esempio il fallimento del divenire-animale, particolarmente nella *Metamorfosi* - ricostituzione del blocco familiare. Il divenir-femmina sembra già molto più ricco quanto a flessibilità e proliferazione; ma più ricco ancora è il divenir-bam-bino, le fanciulle di Titorelli. I blocchi di infanzia o i manierismi infantili sembrano avere in Kafka una funzione di fuga e di deterritorializzazione più intensa di quella della serie femminile. 3) Tenendo conto della natura della sua segmen-tarietà e della velocità delle sue segmentazioni, qual è la capacità d'un concatenamento di superare i propri segmenti, cioè di riversarsi sulla linea di fuga e di spargersi nel campo d'immanenza? Un concatenamento può avere una segmentarietà flessibile e proliferante e tuttavia essere tanto oppressivo, esercitare un potere tanto grande da non esser nemmeno più dispotico ma realmente macchinistico. Invece di sfociare sul campo di immanenza esso lo segmentarizza a sua volta. La falsa fine del *Processo* opera una ritriangolazione tipica. Ma, indipendentemente da questa fine, qual è la disposizione del concatenamento *Processo*, del concatenamento *Castello*, ad aprirsi su un campo d'immanenza illimitato che confonde tutti gli uffici segmentari e che non sorraggiunge come una fine ma ad ogni limite e in ogni momento? In queste condizioni, e in queste soltanto, non è più la macchina astratta (nel primo senso trascendente) che si realizza soltanto nel concatenamento, è il concatenamento che tende verso la macchina astratta - nel secondo senso immanente. 4) Una macchina letteraria, un concatenamento di enunciazione o d'espressione, quali capacità hanno di formare a loro volta questa macchina astratta in quanto campo del desiderio? Condizioni d'una letteratura minore?

Quantificare l'opera di Kafka significherebbe far giocare questi quattro criteri, di quantità intensive, produrre tutte le intensità corrispondenti, dalle più basse alle più alte: la funzione K. Ma è proprio quello che egli ha fatto, è appunto la

sua opera continua.

Note

1 Cfr. M. Brod, *op. cit.*, p. 96.

2 K. Wagenbach, *Kafka*, cit., pp. 70-1. Wagenbach cita un rapporto dettagliato di Kafka sull'utilità degli alberi cilindrici nelle piallatrici.

Indice

1. Contenuto e espressione
Testa bassa, testa alta - Foto, suono
2. Un Edipo troppo grande
Doppio superamento: i triangoli sociali, i divenire-animali
3. Che cos'è una letteratura minore?
Il linguaggio - Il politico - Il collettivo
4. Le componenti dell'espressione
Le lettere d'amore e il patto diabolico - I racconti e i divenire-animali - I romanzi e i concatenamenti macchinistici
5. Immanenza e desiderio
Contro la legge, la colpevolezza, ecc. - Processo evolutivo: il contiguo, il continuo e l'illimitato
6. Proliferazione delle serie
Problema del potere - Desiderio, segmento e linea
7. I connettori
Donne e artisti - Antiestetismo dell'arte
8. Blocchi, serie, intensità
I due stati dell'architettura secondo Kafka - I blocchi, le loro differenti forme e le composizioni dei romanzi - Il manierismo
9. Che cos'è un concatenamento
L'enunciato e il desiderio, l'espressione e il contenuto